BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACO

anno xxx - numero 7/8 - luglio-agosto 1969

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA • EDIZIONI DI BIANCO E NERO ROMA

BIANCO E NERO

Anno XXX - n. 7/8 - luglio-agosto 1969

Rassegna mensile di studi cinematografici e dello spettacolo

Direttore FLORIS L. AMMANNATI ● **Condirettore responsabile** LEONARDO FIORAVANTI ● **Redattore capo** GIACOMO GAMBETTI ● **Direzione e Redazione** Via A. Musa 15, Roma, 00161, tel. 858030 ● **Redazione milanese:** Via Ruggero di Lauria 12/b, Milano, tel. 315163 ● **Amministrazione:** Società Gestioni Editoriali a r.l., Via Antonio Musa 15, Roma, 00161. C/C post. 1/54528 ● **Abbonamenti** Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500 ● Un numero doppio costa L. 1.000; arretrato L. 2.000 ● Si collabora soltanto su invito ● I manoscritti e le foto, pubblicati o no, non si restituiscono ● Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma ● Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma ● Distribuzione esclusiva: Centro Librario Italiano, Via Ruggero Bonghi 11/b, Roma 00184.

NOTIZIARIO

CINEMA

Riunione dell'Unesco sulla violenza negli spettacoli

L'Unesco ha indetto per il 1970 una « riunione di esperti sui mezzi di informazione e la violenza » e il Consiglio internazionale del cinema e della televisione (Cict) ha tenuto nella sede dell'Unesco, una riunione preparatoria cui sono stati invitati i rappresentanti delle associazioni internazionali del cinema e della televisione aderenti al Cict, fra cui la Fiapf, ed organizzazioni degli esercenti, dei tecnici, del film per la gioventù, confessionali, culturali.

Ha presieduto la riunione Fred Crain, presidente dell'« Union internationale des associations techniques cinematographiques », che ha presentato un rapporto sulla responsabilità dei produttori, distributori, esercenti, direttori di programmi televisivi di fronte al problema della violenza ne cinema e nella televisione. E' stata progettata una inchiesta che dia modo di offrire il maggior numero di dati alla « riunione di esperti » che sarà tenuta il prossimo anno.

E' stato rilevato che non si intende, con questa iniziativa, ergersi di fronte al problema come accusatori o moralisti, ma di determinare obiettivamente — se sarà possibile — lo stato di fatto, non per eliminare o censurare, ma per limitare le conseguenze negative, finora sospettate ma tuttora non scientificamente provate.

L'inchiesta verrà svolta attraverso la sede di Roma del consiglio internazionale del cinema e della televisione, anche tenendo conto dell'interesse che la commissione nazionale italiana ha avuto per questo problema nella recente conferenza generale dell'Unesco.

Hanno partecipato all'incontro preparatorio i funzionari dell'Unesco, tra cui Ernest Carsirer, i dirigenti del Cict fra cui il presidente John Maddison, il delegato generale Mario Verdone, rappresentanti delle varie associazioni internazionali del cinema e della televisione aderenti al Cict, educatori e sociologi.

Gli autori associati

Le cooperative e le società con partecipazione di autori e tecnici hanno iniziato un'azione comune, denunciando la discriminazione che viene operata dai ministeri dello Spettacolo e del Lavoro nei confronti del settore.

« Gli autori, i registi, gli attori, i lavoratori, gli organizzatori culturali del cinema che si sono associati per produrre film ispirati a finalità artistiche e culturali partecipando col loro lavoro ai costi di produzione, come previsto dall'attuale legge sul cinema, denunciano che da ben 16 mesi la commissione che dovrebbe concedere i crediti per finanziare queste attività non è stata nemmeno costituita, mentre le altre commissioni che disbrigano gli affari della grande industria cinematografica, funzionano regolarmente. Questa grottesca situazione paralizza completamente l'unico settore sganciato dalle strutture tradizionali del mercato e annulla di fatto il solo articolo di legge che in qualche misura ne consentirebbe l'esistenza. Le pesanti responsabilità del mancato funzionamento della commissione dell'art. 28 risale al governo e in particolare ai ministri dello Spettacolo e del Lavoro, incapaci persino di garantire l'applicazione della legge vigente.

I sottoscritti invitano i sindacati cinematografici, l'ANAC e l'AACI a intervenire risolutivamente perché si ponga fine a questa discriminazione ».

Firmato da Cooperative « Bocca di Leone », « Cine 2000 », « Nuovo Cinema », « 21 Marzo », « Work 16 », Società « Egle Cinematografica », « Kronos Film », « Langa Cinematografica», «Nuovi Schermi», «Reiac Film».

(Da *Cine 2000*)

Documento conclusivo approvato dall'assemblea del Convegno su « Il cinema e le istituzioni culturali in Italia — Politica cinematografica in Toscana ».

Il Convegno si è svolto a Livorno, nel mese di giugno, promosso da URPT, Provincia di Livorno, Comune di Livorno, ARCI Toscana, Centro Studi CTAC.

« Nel tessuto economico, sociale e politico del nostro Paese sono intervenuti alcuni fatti che propongono in modo originale la questione culturale.

L'accentramento del potere economico e politico, la crisi di una prospettiva politica riformista priva di un collegamento organico con i ceti popolari, hanno determinato un significativo ampliamento delle forze oggettivamente e soggettivamente disponibili alla lotta per la trasformazione della società.

Per la prima volta si è verificato un attacco di massa agli istituti culturali del paese, che ha voluto significare direttamente una richiesta di potere ed ha posto dunque il problema culturale come un problema immediatamente politico.

Ogni verifica al livello degli istituti culturali deve quindi essere compiuta direttamente sul contesto sociale del paese.

La battaglia per il rinnovamento della cultura e quindi delle strutture politiche deve articolarsi sia al livello delle istituzioni dello Stato che a quello delle istituzioni della società civile.

I due momenti dovranno quindi essere interagenti, nel senso che l'ente locale democratico dovrà collocarsi chiaramente dal punto di vista storico delle masse popolari in lotta e che le masse popolari potranno prendere interamente coscienza della necessità di agire direttamente anche sulle istituzioni dello Stato.

In questo senso il convegno sottolinea la necessità di continuare la costruzione di un movimento vasto e articolato a livello di base per la battaglia culturale e indicare nelle unità di produzione come sintesi operativa delle istanze di classe dei lavoratori e del potere locale elettivo democratico, gli organismi di base per la proiezione sociale di questa iniziativa.

In particolare ritiene inoltre opportuno creare in Toscana un Comitato regionale costituito dell'U.R.P.T., dell'A.N.C.I. regionale, del C.T.A.C. e dell'A.R.C.I. regionale, per quelle forme di coordinamento dell'iniziativa popolare che si renderanno necessarie e per influire direttamente sugli istituti statuali.

Le unità di produzione audiovisive come organizzazione di base anche per il lavoro cinematografico, potranno nascere sulla base degli interessi concreti e oggettivi che le masse popolari avvertiranno nella esperienza della lotta di classe e contare così sull'apporto dei nuclei operai, delle forze sindacali, dell'associazionismo popolare, dei circoli culturali, del movimento studentesco, delle forze politiche e di ogni altra organizzazione della società civile che orienti la sua iniziativa dal punto di vista degli interessi popolari.

La presenza attiva e qualificata politicamente degli enti locali potrà d'altro canto svolgere un'azione di stimolo, di pressione e di collegamento al livello delle istituzioni dello Stato, contando non più soltanto sulla unanimità politica nei consigli elettivi ma su una reale mobilitazione delle masse intorno alla gestione di tutti gli istituti sociali.

In questo senso va sottolineata una iniziativa nei confronti della scuola che, pur non rinunciando ad una pressione verso organismi direttivi della stessa, solleciti soprattutto l'intervento diretto delle masse studentesche e degli insegnanti per una gestione democratica degli strumenti culturali e tra questi del cinema.

Contro l'accentramento che nel settore cinematografico si verifica al livello della produzione e della distribuzione il

convegno sottolinea la necessità di ampliare il circuito popolare per una attività di produzione e di esercizio e di sperimentare nuove forme di rapporti tra cinema e masse popolari al di fuori delle attuali strutture cinematografiche.

Il ruolo che ancora oggi svolgono circoli del cinema ed altri organismi per la promozione del pubblico non è alternativo rispetto alla necessità di prefigurare una svolta di qualità nella iniziativa cinematografica fondata sui presupposti sopra menzionati.

La richiesta di potere avanzata oggi dalle masse popolari deve trovare una precisa attuazione al livello di tutti gli istituti culturali e proporsi come gestione sociale di questi istituti che, rifiutando ogni tentazione corporativa, renda le masse popolari organizzate protagoniste della battaglia politica anche su questo terreno.

Rassegna del Film Turistico

Fra le varie manifestazioni organizzate nell'ambito dell'VIII Rassegna Nazionale del Film Turistico ha avuto luogo alla Camera di Commercio di Venezia dall'8 al 10 maggio a cura del Comitato Nazionale per il Turismo, una retrospettiva del documentario turistico con il Convegno Cinema e Turismo presieduto da Floris Ammannati, sul tema « Il documentario turistico come mezzo di conoscenza di una società in trasformazione ».

La retrospettiva ha raccolto opere di Giovanni Paolucci, Ferdinando Cerchio, Francesco Pasinetti, Luciano Emmer, Anton Giulio Bragaglia ed Elio Gagliardo.

Per la Rassegna Nazionale del Film Turistico sono stati selezionati 25 documentari in concorso, sui 48 presentati, per concorrere ai 7 premi in palio.

Robert Taylor

L'attore cinematografico Robert Taylor è morto l'8 giugno poco dopo le 19 (ora italiana) al St. John Hospital di Santa Monica, in seguito ad un tumore al polmone. Aveva 57 anni. Il suo vero nome era Spangler Arlington Brough.

Robert Taylor nacque a Filley, nel Nebraska, il 5 agosto 1911 e mosse, come attore, i primi passi sul palcoscenico di un college. Il suo profilo perfetto, il suo aspetto di ragazzone sorridente, un po' fatuo, più che il suo talento, attrassero ben presto l'attenzione dei « talent's scouts » della cinematografica americana. La MGM se lo accaparrò e puntò su di lui per riaccendere l'interesse del pubblico femminile che sospirava ancora per Rodolfo Valentino e Ramon Navarro, quest'ultimo ormai giunto al declino.

Rispetto ai primi due, considerati campioni della « bellezza latina », Taylor ebbe il vantaggio di presentarsi come il campione della « bellezza yankee », una bellezza più sportiva, più scanzonata, il campione, insomma, della generazione americana del primo dopoguerra.

Robert Taylor mandò subito in delirio le « teen-agers » del tempo; il suo viso apollineo, le sue spalle quadrate, la sua andatura elastica, la sua eleganza erano gli ingredienti del fidanzato ideale, più che dell'amante per ogni ragazza americana.

Dopo i primi successi riportati nel 1935 nel « musical » *Broadway Melody* e nel drammatico *Magnificent Obsession* e l'anno successivo nel film in costume *The Gourgeous Huessey*, Taylor ebbe il suo lancio definitivo sul piano internazionale affiancando Greta Garbo nel film *Camille* di G. Cukor. Non si trattò per lui di un grande successo artistico: i panni di Armando Duval (il film era appunto una trasposizione sullo schermo della famosa « Signora delle camelie ») non erano infatti i più adatti al suo temperamento sportivo e al suo fisico d'atleta; ma la sua fama era fatta.

Nonostante la concorrenza di altri attori, divenuti nel frattempo o in procinto di divenire gli idoli delle platee, come Clark Cable, Tyrone Power, Gary Cooper e Cary Grant, la posizione di Taylor resistette saldamente sino allo scoppio della seconda guerra mondiale.

Sono di quel periodo, il più fortunato della carriera di

Taylor, i film a fianco delle maggiori « stars » del momento, come Janet Gaynor (*Small Town Girl,* La provinciale, 1936), Joan Crawford (*The Gourgeous Huessey*, Troppo amata, id.), Loretta Young (*Private Number,* Difendo il mio amore, id.), Jean Harlow (*Personal Property,* Proprietà riservata, 1937). Il suo lavoro non si interruppe con la guerra, anche se i suoi successi incominciarono ad essere meno clamorosi. Sono questi gli anni del *Waterloo Bridge* (Il ponte di Waterloo, 1940) di Mervyn LeRoy, *Bill The Kid* (Terra selvaggia, 1941) di David Miller, *Bataan* (1943) di Tay Garnett, ecc. Terminato il conflitto mondiale, il suo prestigio cominciò decisamente a declinare, anche se sempre intensa è la sua attività professionale. Ricordiamo il *Quo Vadis?* di Mervyn Le Roy, girato in Italia nel 1951, *Ivanhoe* (1952) di Richard Torpe, *Knights of the Round* (I Cavalieri della Tavola Rotonda, 1954) di Richard Torpe, *The Last Hunt* (L'ultima caccia, 1956) di Richard Brooks, *Killers of Kilimanjaro* (Ombre sul Kilimanjaro, 1959) di Richard Torpe, *A House Is Not a Home* (Madame P... e le sue ragazze, 1964) di Russel House. Tutti film che lo videro piuttosto invecchiato sia nel fisico che nella recitazione, e impiegato in storie di costume, di carattere militare e di impegno psicologico, nelle parti di uomo forte a volte privo di scrupoli. Negli ultimi anni la sua attività si restrinse al campo dei cortometraggi televisivi soprattuto di carattere poliziesco.

Nel 1939 aveva sposato Barbara Stanwyck, e di questa unione si parlò a lungo come una delle più riuscite nel mondo del cinema. Nel 1951 però i due divorziarono e nel 1954 l'attore sposò Ursula Thiess, la quale aveva avuto due figli da un precedente matrimonio, Manuela e Michael. Quest'ultimo fu trovato morto il 26 maggio scorso in un motel di Los Angeles.

Martita Hunt

L'attrice Martita Hunt, nota per la sua interpretazione del ruolo di Miss Haversham nel film *Le grandi speranze* è morta il 13 giugno a Londra all'età di 69 anni. Nata in Argentina, Martita Hunt si era trasferita da giovane in Gran Bretagna dove era diventata una delle più spiritose e brillante attrici del teatro londinese.

Deceduto il padre del cinema sonoro

E' morto il 14 giugno nell'Illinois, all'età di 91 anni, Joseph Tykcoinski Tykociner, il padre del cinema sonoro. Tykociner, professore di ingegneria elettrica, presentò infatti 47 anni orsono, all'Università dell'Illinois, il primo esemplare di film sonoro, da lui realizzato.

Judy Garland

La nota attrice e cantante americana Judy Garland è stata trovata morta la mattina del 22 giugno nella sua abitazione londinese, nel quartiere residenziale di Belgravia al numero 4 di Cadogan Lane. Aveva 47 anni, essendo nata il 10 giugno nel 1922 a Grand Rapids, nel Minnesota. Si era sposata il 4 marzo scorso, nella capitale inglese, per la quinta volta.

La Garland, che si chiamava in realtà Frances Gumm, aveva calcato i palcoscenici fin da bambina, ed era diventata celebre con la canzone « Sopra l'arcobaleno ». Di recente la sua fortuna era andata declinando ed una sua esibizione in un «cabaret» londinese aveva dato luogo a frequenti battibecchi, fra l'artista (tra l'altro, poco osservante degli orari) ed il pubblico.

Dal suo secondo matrimonio (con il regista Vincente Minnelli, nel 1944) nacque Liza Minnelli, divenuta anch'ella una « stella » del mondo dello spettacolo.

Dei film ai quali partecipò durante la sua spesso difficile e tempestosa carriera vanno ricordati *The Wizard of Oz* (Il mago di Oz, 1939) di Victor Fleming: *Ziegfeld Girl* (Le fanciulle delle follie, 1941) di Robert Z. Leonard;

Thousands Cheer (La parata delle stelle, 1944); *Easter Parade* (Ti amavo senza saperlo, 1948); *A Star Is Born* (E' nata una stella, 1955) di George Cukor.

La carriera di Judy Garland fu caratterizzata da grandi successi tanto che si calcola che i suoi film abbiano reso almeno 100 milioni di dollari. Tuttavia, nonostante il successo e gli agi che la sua attività cinematografica le procurarono, l'attrice in questi ultimi anni cominciava a risentire della enorme tensione che la sua carriera le imponeva. E per lungo tempo fu sottoposta a cure psichiatriche ed ebbe numerosi problemi personali e di lavoro. Scelta per interpretare una parte nel « musical » dal titolo *Valley of Dolls* fu sostituita alla fine del primo giorno di lavoro. Quest'anno a gennaio iniziò in modo burrascoso una stagione preso un locale notturno londinese, e in seguito a divergenze con la direzione fu sostituita.

In tredici anni con la Metro Goldwyn Mayer interpretò circa trenta film, ma le vicissitudini della sua vita privata provocarono il suo ritiro dalle scene. Nel 1955 tornò al cinema interpretando *E' nata una stella,* con varie difficoltà fin dall'inizio; il film fu un fallimento sul piano finanziario ma un grande successo personale per l'attrice.

Nel 1960 iniziò le sue visite a Londra ed ebbe un grande successo cantando al famoso « London Palladium ».

MUSICA

Convegno per la diffusione della cultura musicale nella Toscana

Per iniziativa dell'Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze, si è tenuto il 28 e 29 giugno a Livorno e a Firenze un Convegno per la diffusione della cultura musicale nella Toscana. Nella prima giornata dei lavori tenutasi a Livorno nel Palazzo granducale, si sono avute relazioni di Enrico Galletta, Roman Vlad, Silvano Filippelli e Mario Speranzi. Nella serata i partecipanti si sono trasferiti a Firenze per assistere allo spettacolo di balletti e proseguire, il giorno successivo, i lavori con altre comunicazioni e con la discussione presso la sede del Palazzo Medici Riccardi.

ISTITUTI ITALIANI DI CULTURA ALL'ESTERO

Incontri culturali Italo-Israeliani 1969.

In omaggio alla celebrazione del sessantesimo anniversario della fondazione di Tel Aviv, l'Istituto Italiano di cultura di Tel Aviv, in collaborazione col Dipartimento della Cultura, Gioventù e Sport del Municipio di Tel Aviv - Giaffa promuove una serie di manifestazioni che verranno realizzate in due cicli, nei mesi di giugno e di novembre 1969.

Nel quadro di tali manifestazioni — « Incontri culturali italo-israeliani » — oltre alla presentazione di conferenze, concerti, retrospettive di film italiani e proiezioni di film documentari, verrà bandito un *concorso* a premi riservato agli allievi della classe settima dei Licei di Tel Aviv - Giaffa sul tema: « *L'Italia rispecchiata nella toponomastica di Tel Aviv* »; verrà promosso, con la partecipazione della Lega Israele - Italia, un Convegno di laureati israeliani dagli Atenei italiani; saranno allestite una *Mostra della stampa periodica italiana* e una *Mostra filatelica italiana.*

LA BIENNALE DI VENEZIA E LA MOSTRA CINEMATOGRAFICA

Il piano di programmazione e le attività del 1969.

Durante questo mese, dopo l'approvazione del documento programmatico dell'Assemblea dei dipendenti del 2 aprile, il Comitato di lavoro della Biennale, in attesa del perfezionamento degli atti relativi alla nuova gestione commissariale e alla nomina dei Direttori delle manifestazioni del 1969, ha affrontato l'impegnativo problema della programmazione delle attività nel quadro di una rinnovata concezione delle funzioni dell'Ente e dei suoi metodi di lavoro.

La rimeditazione dei problemi considerati nei documenti precedenti al fine di realizzare, nella concretezza della spe-

rimentazione, le finalità assunte, ha condotto il Comitato di lavoro alle seguenti conclusioni di lungo periodo, entro le quali si colloca il complesso di innovazioni delle attività di quest'anno.

La ricerca di un rapporto vivo con la città e con il territorio pone anzitutto il problema di nuove sedi adeguate e specializzate per le attività permanenti dell'Ente. In tale quadro si può ritenere di identificare nella centrale di Ca' Giustinian, nel complesso espositivo dei Giardini di Castello, nel Palazzo del Cinema del Lido e in una Casa della Cultura da costruire a Mestre — oltre al Teatro La Fenice e a numerosi altri luoghi veenziani già sperimentati in questi anni per gentile concessione — le strutture distributive fondamentali di una espansione di attività e di impegni che sia sempre meno riferita a fatti occasionali o a logiche turistiche, e sempre più legata a rifare in termini nuovi i rapporti di una comunicazione artistica e culturale libera e democraticamente gestita, in un ambiente sociale non limitato alla città storica, ma proiettato nell'entroterra regionale e, più indirettamente, in tutto il Paese.

La sede centrale di Ca' Giustinian può essere pensata come la sede direzionale-organizzativa della nuova Biennale, con le strutture di un Archivio Storico d'Arte Contemporanea che, modernamente attrezzato e ampliato nelle sue sezioni di biblioteca, emeroteca, cineteca, discoteca e fototeca, possa offrire dignitosi ambienti di studio, proiezione, audizione per gli specialisti e di attività culturale permanente per un vasto pubblico.

Una Casa della Cultura a Mestre, concepita per ogni attività culturale, artistica e spettacolare come avviene da anni in alcuni paesi europei, potrebbe essere il luogo ove più produttivamente le vaste disponibilità tecniche della Biennale potrebbero essere poste al servizio di un pubblico nuovo su un territorio assai vasto.

Il complesso di ateliers, ambienti espositivi e sale per attività audiovisuali dei Giardini, da realizzare progressivamente anche con intelligenti restauri sulla base dei progetti Scarpa e Passarelli voluti dal Comune, dovrebbe ampliare significativamente le attività espositive nel campo delle arti figurative su un arco di settori nuovi, mentre il Palazzo del Cinema servirà ad attività cinespettacolari o congressuali di grande rilievo.

Alcune strutture di questo genere, ovviamente, non serviranno solo alle attività della Biennale, per quanto esse possano venir ampliate e rese permanenti nel tempo. Ma una loro intelligente gestione anche per conto di terzi, nell'ambito di finalità analoghe, potrebbe servire opportunamente ed ampliare le disponibilità finanziarie dell'Ente.

In questo quadro si ritiene indispensabile porre fin da oggi all'Amministrazione Comunale, che fin dal 1895, prima direttamente e poi indirettamente, ha guardato con attenzione e orgoglio alla vita della Biennale, anche facendo riferimento alla legge speciale, il problema di un inizio di realizzazioni ai Giardini, sulla base dei progetti ricordati, finalizzate alla XXXV Biennale, e a Ca' Giustinian, con l'ampliamento immediato di disponibilità di locali e di attrezzature.

Con grande senso di responsabilità si deve infatti affermare che non sarebbe possibile dare avvio concreto e credibile alla trasformazione delle funzioni della Biennale come istituto di pubblico servizio operante in termini di informazione, documentazione e produzione nel campo della cultura artistica e a livello internazionale, soprattutto per attività di carattere permanente, ove non cessasse l'attuale situazione di grave impedimento tecnico e funzionale nella centrale di Ca' Giustinian.

Si chiede in concreto una espansione nei residui locali del secondo piano del palazzo, e la disponibilità di tutti quelli del terzo. Ciò renderebbe possibile, con uno sforzo pubblico sostanzialmente modesto, un grosso trasferimento funzionale, con ripristini architettonico-distributivi anche molto interessanti: al secondo piano potrebbero trovare posto tutte le attrezzature dell'Archivio, nelle sue varie sezioni, con sale di lettura, di audizione, di proiezione aperte al pubblico, mentre al terzo potrebbero as-

sai più funzionalmente trovar posto tutti gli uffici.

Questi due impegni sembrano indifferibili e indispensabili per avviare il rinnovamento dell'Ente, o per consentire di iniziare già quest'anno, al termine dell'estate, attività permanenti di pubblico servizio culturale, con l'acquisizione e l'ordinamento in sede di tutti i materiali oggi indisponibili.

Gli « adeguamenti funzionali » chiedono un secondo tipo di soluzioni strutturali, relative all'ordinamento interno e al personale. Il problema va riguardato sotto il profilo di una nuova distribuzione dei servizi e di un nuovo regolamento organico corrispondente.

Una nuova distribuzione dei servizi deve partire dal presupposto metodologico e funzionale del massimo di connessione e interdisciplinarità nelle attività dell'Ente, guardando alle funzioni di documentazione, informazione e produzione cui esso deve tendere, e puntando quindi all'integrazione dei servizi tecnici. Si tratta in particolare del riordinamento dell'archivio nelle sue varie sezioni, della stampa e propaganda, della redazione dei cataloghi e pubblicazioni di corredo alle attività, dell'organizzazione del pubblico. Questa impostazione può consentire la redazione di un progetto di sostanziale riforma per quanto riguarda il Regolamento del personale, che, senza attendere lo Statuto, possa anzi contribuire al miglioramento dei progetti esistenti per quanto riguarda questo problema.

Nella programmazione delle attività del 1969, che pur è stata costretta a tanto ritardo, è apparso indispensabile, nello spirito della mozione programmatica del 2 aprile, affrontare anzitutto la questione di una periodizzazione coordinata e integrata delle manifestazioni, che risponda più organicamente a un rapporto con la città e il territorio rispetto ad altri interessi di natura extraculturale.

Sulla base dell'esperienza, si è riconosciuta al riguardo la necessità di superare il criterio della loro massima concentrazione nel tempo e in luoghi deputati, e di affermare invece già quest'anno, pur nelle evidenti limitazioni imposte dalle circostanze, l'espansione della loro durata, la loro interconnessione, la loro diffusione sul territorio insulare e nella terraferma.

Un secondo nodo che si è ritenuto di affrontare, con una decisione netta, è quello del superamento dell'ufficialità diplomatica di partecipazione, e di ogni aspetto concorsuale delle manifestazioni (premi e giurie), perseguendo invece forme di maggiore interessamento della critica e del pubblico. Gli inviti saranno sempre ed esclusivamente fatti agli autori o a chi ne curi i diritti e ne eseguisca l'opera, naturalmente usufruendo di tutti i canali informativi disponibili e prendendo in considerazione le segnalazioni di enti, associazioni, istituti italiani e stranieri. Un oggetto artistico attesterà per tutti la partecipazione alle manifestazioni della Biennale.

Un terzo elemento fondamentale delle innovazioni affermate è quello della sperimentazione di una programmazione aperta attraverso alcune prime commesse di produzione a scuole di specializzazione artistica che in ogni settore di attività possano partecipare creativamente ai programmi (documentari cinematografici, esecuzioni musicali e rappresentazioni teatrali).

Un quarto aspetto di novità si incontra nella programmazione, coordinata con le manifestazioni, di esposizioni di arti contemporanee specialmente in settori nuovi: si ritiene di poter puntare quest'anno alla realizzazione di una mostra-convegno di poesia visiva e di una mostra di manifesti d'arte, che potranno consentire la creazione di documentari cinematografici, e alla produzione e vendita a prezzi assolutamente popolari di stampe d'arte originali, commesse ad artisti con riferimento ai temi delle manifestazioni programmate. Si sperimenteranno infine forme particolari di integrazione fra la Mostra d'arte cinematografica e il Festival del teatro di prosa, con l'organizzazione unitaria delle manifestazioni tradizionali dedicate allo spettacolo per ragazzi, e con la produzione di film da teatro.

L'ultima, ma non meno importante riforma è relativa alla politica del pubblico. Essa

implica da una parte la ricerca, come già detto, di nuovi luoghi di programmazione su tutto il territorio, dall'altra una nuova adeguata organizzazione di pubblico e di vendita, nel senso di una larga popolarizzazione degli spettacoli proposti. Verranno realizzate forme vantaggiose di abbonamenti anche parziali, sconti assai forti sui prezzi per più vaste categorie di pubblico, accordi con enti, aziende, sindacati, associazioni. In linea generale verrà attuato un radicale ribasso dei prezzi, e sarà realizzata l'unificazione massima delle categorie di posti nei luoghi degli spettacoli. Infine, è nostro proposito di offrire contributi di soggiorno a cento giovani operatori artistici e culturali e studenti italiani e stranieri, per consentire loro di frequentare, durante un mese, le manifestazioni cinematografiche, musicali e teatrali di quest'anno, e collaborare criticamente al loro miglioramento.

Un programma di sperimentazione come questo, che si inquadra in una concezione nuova della Biennale, che punta sul colloquio con un pubblico nuovo a prezzo di sacrifici di cassetta, che implica costi maggiori dell'usuale e grave impegno di lavoro per tutto il personale dell'Ente, implica un riconoscimento pubblico, locale e nazionale, del cresciuto e — speriamo — più apprezzabile servizio pubblico che la Biennale vuol rendere. Esso potrà essere avviato nelle sue premesse strutturali e realizzate nelle sue linee programmatiche solo se interverrà un concreto aiuto e riconoscimento da parte degli organi ed enti responsabili.

Il Comitato di lavoro dell'Assemblea dei dipendenti della Biennale, sulla base della dichiarazione-invito del 2 aprile, si è incontrato più volte nelle scorse settimane a Roma con una trentina di associazioni professionali, culturali, sindacati, etc., al fine di illustrare le linee del nuovo lavoro e chiedere la loro collaborazione. Sulla base del vivo apprezzamento espresso da tutti riguardo alle linee programmatiche proposte, sebbene non sia apparso possibile realizzare un organo rappresentativo di collaborazione permanente su un piano di pariteticità quale era stato da noi proposto, il Comitato di lavoro conta di poter ottenere su singole questioni la collaborazione di molte forze democratiche di operatori artistici interessati al rinnovamento della Biennale, p.e. per quanto riguarda l'atteso nuovo Statuto, e la creazione di nuovi circuiti dello spettacolo liberi da condizionamenti commerciali.

(Testo integrale, in data 29 aprile 1969)

Dichiarazione del Dott. Ernesto G. Laura, Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

Il grave ritardo non imputabile all'Ente, nell'inizio del lavoro di preparazione della XXX Mostra, ci scuserebbe se volessimo limitare la nostra comune buona volontà alla pura scelta dei film. Riteniamo invece che ancora nei ristrettissimi limiti di tempo, sia nostro dovere avviare in concreto, con alcuni fatti, le linee principali di quel rinnovamento profondo della rassegna che è giustamente voluto da ampi settori del mondo del cinema e della cultura. Dispiacendomi che alcune notizie sulle possibili cose da fare siano circolate intempestivamente, ecco in poche parole che cosa ci proponiamo di attuare per il 1969.

La XXX Mostra dovrebbe assumere un volto nuovo anzitutto con l'eliminazione di premi e giurie, liberandola così da ogni ipoteca commerciale e diplomatica. Del resto l'idea di stabilire una graduatoria fra opere d'arte, ciascuna irrepetibile per qualità e stile, si rivela, in ogni campo, ogni giorno più assurda. Partecipare alla mostra dovrà essere unico, vero ambito premio. Perché ciò avvenga è peraltro necessario che, parallelamente all'abolizione dei premi e delle giurie, sia garantita in partenza l'equità della scelta e una sufficiente indipendenza di giudizio. Qui l'opera di un direttore, anche se critico cinematografico, sarebbe da sola autoritaria: in attesa che il nuovo statuto consenta di sperimentare più ampi modi di consultazione, la XXX Mostra, in aderenza fra l'altro al recente documento votato dalla

FIPRESCI, vedrà i film scelti collegialmente con votazione del direttore e di un comitato di esperti che siano critici cinematografici di chiara fama e di diversa tendenza culturale. Alla rassegna si parteciperà per invito, ma saremo grati a tutti quegli autori, associazioni, enti, etc., che vorranno aiutarci, segnalandoci film da prendere in esame. Anche con ciò, tuttavia, la rassegna del Lido resterebbe ancorata a vecchi modelli, se oltre a cercare di configurarla in modo diverso, non ci ponessimo il problema della circolazione dei film presentati a Venezia.

Già in sede di Mostra, in armonia con la linea comune delle altre manifestazioni, cercheremo, con una politica dei prezzi e proiezioni nel territorio comunale, di uscire dalla cerchia degli spettatori abituali dei festival, e cercheremo anche una proiezione di attività sulla regione. Abbiamo fra i propositi immediati la costituzione di un apposito comitato per studiare i termini concreti della circolazione in Italia dei film presentati alla Mostra.

Proseguirà intanto la tradizione delle mostre retrospettive; sarebbe nostro proposito, mentre la rassegna fa il punto sul cinema attuale, onorare ogni anno, lui presente, un maestro del cinema, studiando iniziative anche accademiche, di conoscenza della sua opera e di dibattito. Proseguirà la Mostra del libro e periodico cinematografico, come punto di documentazione su quanto l'editoria mondiale propone di anno in anno.

Due novità, infine, riguardano le mostre a torto definite minori del documentario e del film per ragazzi. Quella del documentario dovrebbe iniziare un paio di giorni prima di quella del film a soggetto, proseguendo poi durante la prima settimana di questa. Vorremmo tentare con ciò di attirare sul documentario l'attenzione del grande pubblico e della stampa. Pensiamo anche di promuovere una tavola rotonda sul problema della mancata circolazione del documentario in Italia e abbiamo anche allo studio il progetto di affidare a dei giovani la realizzazione di un breve film di questo tipo. Quanto ai ragazzi, per valorizzare la rassegna è necessario legarla alla scuola: porteremo quindi la mostra del film per ragazzi in epoca scolastica, probabilmente nella seconda metà di ottobre, sincronizzandola con la parallela rassegna del teatro per ragazzi e cercando la presenza delle scolaresche.

Così facendo siamo persuasi di poter contribuire al rinnovamento di Venezia-cinema come manifestazione aperta, articolata e protesa al futuro. I festival cinematografici, riteniamo, sono morti; una mostra con intenti promozionali nei confronti del cinema di autore è al contrario più che mai attuale per gli anni Settanta. Siamo coscienti che i buoni propositi di noi tutti avranno efficacia, nella misura in cui le forze culturali interessate al rinnovamento ci saranno vicine, consentendoci di premere con i fatti su quanti progettano, in altra sede, lo statuto della nuova Biennale e in essa della Mostra del Cinema.

(Testo integrale, in data 29 aprile 1969)

Comunicato

La Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia — nel quadro di analoghe iniziative che saranno prese anche dai Festival del Teatro e della Musica, nella comune linea unitaria di rinnovamento elaborata dal Comitato di Lavoro eletto dal personale della Biennale e già portata a conoscenza della stampa — sta procedendo alla sollecita costituzione di un Comitato per la diffusione in Italia del film d'autore. Tale Comitato avrà il compito di elaborare nei prossimi mesi un progetto concreto per realizzare — anche attraverso un eventuale circuito alternativo ai canali tradizionali — la circolazione nel nostro Paese dei film che, invitati alla Mostra, non abbiano trovato e non trovino, malgrado le loro qualità, come del resto accade per altri film d'autore, regolare distribuzione in Italia.

Analogamente, la Direzione della Mostra sta procedendo alla costituzione di un secondo Comitato di Lavoro per la dif-

fusione in Italia del documentario. Anche detto Comitato dovrà nei mesi precedenti all'apertura della Mostra elaborare un progetto concreto per garantire l'effettiva circolazione in Italia del documentario, un settore del cinema di indubbia importanza ai fini dell'informazione culturale e sociale e della affermazione di nuovi autori.

I progetti elaborati dai due Comitati, tenendo conto anche delle esperienze di Paesi stranieri, serviranno di piattaforma per due ampie Tavole Rotonde che avranno luogo durante la XXX Mostra e che si concluderanno con la formulazione di proposte ben definite. La Mostra si rivolge per la formazione dei due Comitati agli autori, ai critici, alle forze culturali chiedendo il loro apporto anche per la gestione delle Tavole Rotonde e delle iniziative che ne usciranno. Essa garantisce la piena autonomia di metodi e di conclusioni operative: conclusioni che potranno tener conto del quadro offerto dalla legislazione vigente come anche indirizzarsi verso un parziale o totale rinnovamente legislativo.

La Direzione della Mostra ha pregato il critico Sandro Zambetti di prendere i necessari contatti e poi di coordinare il Comitato per la diffusione del film d'autore, il critico Aldo Bernardini e il regista Libero Bizzarri di svolgere analoghi compiti per il Comitato relativo al documentario.

Queste ed altre iniziative che si dovranno prendere tendono a configurare sempre meglio il senso della sperimentazione della XXX Mostra: non limitarsi alla proiezione di buoni film, ma fare di essa l'occasione per richiamare l'interesse dell'opinione pubblica su tutto il cinema e i suoi problemi.

(Testo integrale, in data 3 giugno 1969)

Comunicato

La Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ha chiesto ai critici Piero Gadda Conti, Giacomo Gambetti, Paolo Gobetti, Paolo Pillitteri e Dario Zanelli, di collaborare, con diritto di voto, alla scelta motivata e ragionata dei film della XXX Mostra. Analoga richiesta ha rivolto ai critici Aldo Bernardini e Libero Bizzarri per la Mostra del Documentario e Eugenio Bruno e Tino Ranieri per la Mostra del Film per Ragazzi.

Malgrado le strettoie di uno statuto superato e l'estrema brevità del tempo a disposizione che hanno impedito l'attuazione di più vaste forme di consultazione, la Mostra ritiene di contribuire con ciò ad un primo iniziale stadio di direzione collegiale che consenta di mutare ogni scelta in un clima di effettivo e franco dibattito.

La Mostra, richiamandosi alla risoluzione votata in aprile della FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse cinématographique) di cui condivide in pieno le tesi, auspica l'apporto dei critici, degli autori, delle forze culturali sia agli annunciati comitati per la diffusione rispettivamente dei film d'autore e del documentario, sia ad ogni altra sperimentazione che venga attuata nella XXX Mostra.

Ci si augura così che la proiezione dei film, selezionati al di fuori di ogni compromesso diplomatico e commerciale, serva di base per un ampio colloquio fra il mondo del cinema e un pubblico sempre più vasto.

(Testo integrale, in data 9 giugno 1969)

Autori cinematografici e organizzazioni culturali e sindacali rifiutano di collaborare con la Mostra di Venezia

Le associazioni degli autori cinematografici (Anac e Aaci) e numerose organizzazioni sindacali e culturali hanno rifiutato di collaborare con la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia alla duplice iniziativa riguardante la diffusione del lungometraggio e del cortometraggio che dovrebbe svilupparsi nel corso della prossima edizione della rassegna del Lido.

In un comunicato congiunto emanato alla metà di giugno, l'Aaci (Associazione autori cinematografici), l'Arci (Associazione ricreativa culturale italiana), la Ficc (Federazione italiana dei circoli del

cinema), la Fils-Cgil e la Uil-Spettacolo, rendono noto di aver declinato l'invito rivolto a loro ed a altre organizzazioni in quanto esso « parte da una Mostra che non ha recipito alcuna delle forze del cinema ed ha solo marginalmente modificato i propri contenuti ed in nulla la propria struttura e i sistemi di potere che le sovraintendono ».

« Le suddette organizzazioni — si afferma infine nel comunicato — pur essendo estremamente sensiblii ai problemi della diffusione del cinema non consumistico, hanno rifiutato l'invito e mantengono immutata la propria posizione rispetto alla Biennale ed alla Mostra ».

(Ansa *del 12 giugno 1969*)

Una proposta del personale della Biennale per il nuovo Statuto dell'Ente.

L'Assemblea del personale della Biennale e il Comitato di lavoro hanno completato in questi giorni un'ampia opera di sintesi delle istanze e proposte da più parti avanzate circa il nuovo statuto della Biennale di Venezia. Questo lavoro ha tenuto conto di alcune delle più articolate istanze avanzate nel corso del convegno: « Una nuova Biennale: contestazioni e proposte » svoltosi nello scorso novembre a Venezia; è partito dai disegni di legge n. 22, presentato al Senato dai senatori Codignola, Ferroni, Caleffi e Tolloy, e n. 576, presentato dai senatori Caron, Mazzarolli e altri, accogliendo alcune fondamentali esigenze dei disegni di legge n. 279 (senatori Pellicano, Valori e altri) e n. 526 (senatori Gianquinto, Renda e altri), e ha coniugato le esigenze culturali e politiche espresse in maniera tanto autorevole con le concrete esperienze operative che il personale della Biennale ha effettuato in questi anni. Inoltre l'Assemblea del personale e il Comitato di lavoro hanno tentato di recepire, nell'ambito di una proposta legislativa adeguatamente strutturata, le esigenze di democratizzazione e di rinnovamento che sono state avanzate da numerose associazioni professionali, sindacali e culturali, anche in occasione dei movimenti di contestazione dell'anno scorso.

Il risultato di questo lavoro, che il personale della Biennale propone come proprio specifico contributo, aperto e disponibile a ogni discussione ed emendamento, è contenuto in una bozza inviata in questi giorni ai deputati e senatori membri delle Commissioni P. I. e BB.AA. della Camera e del Senato, ai partiti politici, alle associazioni culturali, sindacali e professionali degli operatori artistici, con le quali il Comitato di lavoro della Biennale ha avuto alcuni incontri nello scorso aprile.

La bozza, oltre a prevedere sostanziali modifiche strutturali in senso democratico rispetto alla situazione attuale, prevede ampie forme di consultazione e collaborazione a tutti i livelli con le forze culturali, sindacali e professionali, anche attraverso convegni e assemblee; favorisce su un piano funzionale nelle attività della Biennale l'interdisciplinarità di tutta l'esperienza artistica contemporanea e la realizzazione di attività permanenti; afferma l'autonomia dell'Ente come organismo di libera comunicazione artistico-culturale su un triplice piano di informazione, di documentazione e di produzione, al fine di sostenere, anche al di fuori della città di Venezia, il manifestarsi e il crescere di nuove forme autonome di esperienza e divulgazione culturale e la partecipazione di un pubblico nuovo.

(Testo integrale, del 14 giugno 1969)

Giovani « stagiaires » di trenta Paesi ospiti della Biennale per le manifestazioni di settembre.

In occasione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, del Festival Internazionale di Musica Contemporanea, del Festival Internazionale del Teatro di Prosa, la Biennale di Venezia ha deciso di ospitare a Venezia dal 29 agosto al 28 settembre un centinaio di studenti e giovani studiosi e operatori artistici, per circa un quarto italiani e per i restanti tre quarti stranieri, di circa 30 paesi diversi. Questi giovani, designati da Università, Accademie e Scuo-

le Superiori di cinema, musica e teatro, costituiranno — come a suo tempo proposto dal Comitato di lavoro dell'Assemblea del personale — un primo « stage » internazionale che la Biennale si augura di allargare in futuro sia per il numero (comprendendo anche artisti e studiosi di pittura, scultura, arti plastiche, etc.), sia per i contenuti del dialogo e della collaborazione che ci si propone di instaurare. Tale iniziativa, del resto, rientra nella prospettiva della progrediente interdisciplinarità delle arti contemporanee cui la Biennale è interessata, e nella speranza di una più profonda comprensione e collaborazione fra le giovani generazioni e gli artisti oggi operanti in tutto il mondo.

I giovani, che saranno alloggiati a Palazzo Sceriman, già Ambasciata di Spagna presso la Serenissima Repubblica, oggi trasformato in centro internazionale residenziale per attività culturali e didattiche dall'I.R.E., l'Ente veneziano che ne ha la proprietà, parteciperanno a tutte le manifestazioni della Biennale, che si svolgeranno in quel periodo, e sarà loro richiesto, attraverso incontri e dibattiti, di discuterle fra loro, con gli organizzatori e con gli artisti presenti a Venezia; essi potranno altresì frequentare altre manifestazioni culturali di carattere internazionale che si terranno a Venezia in settembre, ed effettuare ricerche presso l'Archivio Storico d'arte contemporanea della Biennale. Sarà infine loro richiesta, alla fine del soggiorno, una relazione individuale contenente critiche, rilievi, osservazioni, suggerimenti, ecc. su quanto avranno potuto vedere e ascoltare.

La Biennale si augura in tal modo di venire incontro a una aspirazione diffusa di partecipazione e di collaborazione sul piano internazionale, e spera di contribuire così a suscitare forme di dialogo culturale, come è nello spirito dell'Ente e nella tradizione di Venezia.

(Testo integrale, del 16 giugno 1969)

(*A cura di* Nediv, *dal* Notiziario Cinematografico Ansa *e da altre fonti*).

* * *

E' scomparso il 18 luglio a Roma, all'età di 59 anni, dopo lunga malattia, Renato May, autore di numerose pubblicazioni di teorica cinematografica e televisiva, sperimentatore, dapprima allievo, quindi per anni insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia, a lungo collaboratore di « Bianco e Nero ». In questo momento così triste e difficile ci associamo con profondo cordoglio al lutto della famiglia.

SAGGI

LE TEORICHE DEL FILM IN ITALIA DALLE ORIGINI AL SONORO

di Peter Del Monte

parte terza

capitolo primo (1919-1924)

Un deciso atteggiamento di rottura verso ogni imposizione accademica e di tradizione, un intensificarsi di esperienze promosse in ogni campo artistico, dalla letteratura alla pittura, al cinematografo e condotte in un clima giovanile di entusiasmo e di fervore: questo il panorama di una nuova situazione culturale che si veniva creando negli anni seguenti l'immediato dopoguerra in alcuni paesi europei.

In una Parigi aperta agli incontri di tutte le correnti d'avanguardia, ad ogni dernier cri lanciato nel campo dell'arte, uomini come Canudo, Delluc, Epstein e Moussinac andavano promuovendo nel campo del cinema l'interesse per una discussione vivace e stimolante. Ricciotto Canudo, primo fra tutti, fondando cine-clubs e giornali, organizzando proiezioni cinematografiche alla « *Bourse du Travail* », alla « *Grange-aux-Belles* » e al « *Salon d'Automne* », spesso precedute o seguite da intrattenimenti, ricevimenti e pranzi a cui intervenivano esponenti di tutte le arti, avvicinava al cinema l'élite intellettuale della Francia. Tramite la sua febbrile attività di organizzatore e divulgatore, la settima arte poteva penetrare negli ambienti letterari, nei salotti mondani, nelle università, alla ricerca di un pubblico colto e raffinato che finalmente l'appoggiasse con entusiasmo e calore. Ben presto anche riviste di prestigio come *Le Crapoullot*, *Le Mercure de France*, *L'Esprit Nouveau*, *Clarté*, *Comoedia Illustrée* e *Les Nouvelles Litteraires* cominciarono a dedicare qualche spazio a scritti di Delluc, Epstein, Moussinac, Dulac, Arnoux e altri.

Un eguale entusiasmo se non maggiore si era andato divulgando in Russia fin dal 1919, anno in cui il partito comunista aveva riconosciuto ufficialmente l'importanza del cinema ai fini dell'educazione popolare e veniva fondata a Mosca la Scuola statale di cinematografia.

In questi anni si promossero nel campo del cinema le esperienze più disparate: dall'astrattismo al documentarismo. Esperimenti astratti furono condotti in Germania da Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttman, Oskar Fishinger, basati sulla ricerca di un ritmo che animasse gli elementi statici della pittura (linee, volumi, colori) in una sorta di sinfonia

visiva. Contemporaneamente nello stesso paese, da *Das Kabinett des Dr. Caligari* di Robert Wiene e da *Scherben* di Lupu-Pick prendevano l'avvio rispettivamente il movimento espressionista e il *Kammerspiel* attraverso cui si rivelarono personalità come Carl Mayer, Artur Robinson, Friedrich Murnau, Paul Leni e Fritz Lang.

In Francia un gruppo di registi d'avanguardia, tra cui Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein e Renè Clair, formatisi i più alla scuola di Louis Delluc andavano realizzando opere come *La fête espagnole* (1919), *La roue* (1921), *Eldorado* (1921), *Coeur fidèle* (1923) *Entr'acte* (1924).

In Russia per opera di Dziga Vertov e dei suoi collaboratori detti *Kino-Oki* (cine-occhi) nasceva nel disprezzo per ogni forma di cinema narrativo, a soggetto, « borghese », recitato da attori professionisti, il *cine-verità* mirante a cogliere la vita al di fuori di ogni finzione, nella sua documentata veridicità.

Dal confluire di tutte queste esperienze si sviluppava un cinema più maturo, capace di significare in maniera autonoma, perfettamente padrone dei suoi mezzi di espressione. Movimenti di macchina, primi piani, montaggio venivano di volta in volta assumendo un ruolo sempre più importante nella costituzione dell'opera cinematografica.

Sul piano teorico si fornivano intanto i pressupposti per una esatta lettura di questi procedimenti tecnici. Certo, nel clima di acceso fervore in cui questi scritti venivano condotti si concesse molto al confusionismo ed al gratuito a scapito del rigore critico e metodologico che ogni seria trattazione sui problemi dell'arte dovrebbe implicare. In questo senso non mancarono le enunciazioni più ingenue e paradossali. Ma dei limiti di queste « estetiche » e dei pericoli cui esse andavano incontro, tratteremo più in là. Per ora ci basti sottolineare i notevoli contribuiti che esse seppero porgere con geniali osservazioni e spunti al rischiaramento delle leggi che governano il film. Giustamente afferma Chiarini al riguardo: « Di questi primi teorici non contano le sistemazioni di ordine generale, per molti versi ingenue e comunque presto caduche, quanto le osservazioni e intuizioni particolari che hanno posto alcuni problemi fondamentali di linguaggio, ripresi e sviluppati in seguito da altri e ancor oggi vivi nel dialettico svolgimento di questi studi » (1).

A Ricciotto Canudo, primo fra tutti, va il merito d'aver definito in una serie di saggi, risalenti i più antichi al 1911, e raccolti dopo la sua morte avvenuta nel 1923 da F. Devoire in *L'usine aux images* (2), alcuni tra i caratteri peculiari alla settima arte.

Il film è per Canudo « dramma visivo » e come tale il suo linguaggio risiede nella gestualità. Vero creatore dell'arte cinematografica non è però tanto l'attore, quando « l'écraniste », « pittore di luci che realiz-

(1) Luigi Chiarini: *Arte e tecnica del film* Ediz. Laterza, Bari, 1962, p. 10.

(2) Ricciotto Canudo: *L'usine aux images,* Office Central d'Edition, Genève, Etienne Chiron Paris, 1927. Noi ci siamo serviti dell'edizione italiana a cura di Mario Verdone: *L'officina delle immagini* ediz. di *Bianco e Nero,* Roma, 1966.

za la magia di fissare l'immateriale » (3). Nelle sue mani la luce diventa uno strumento di lavoro essenziale: « I personaggi dello schermo, lungi dall'apparire degli attori fotografati, devono rappresentare delle " entità luminose ". Tutti gli attori di un film, se il Cinema è davvero qualcosa di diverso da un teatro fotografato, da un romanzo illustrato " dal vero ", devono essere trasposti in giochi luminosi, come i pittori hanno espresso in giochi di colore i fantasmi dei loro sogni » (4).

Pur sostenitore del film d'avanguardia, a questo « missionario della poesia del cinema » come ebbe a scrivere di lui Jean Epstein, non sfuggì il valore di altre esperienze cinematografiche, come attesta la sua ammirazione per Flaherty o per la scuola nordica, stupenda lezione questa ultima « di un dramma visivo umano concepito nella aperta natura, strettamente legato all'anima e agli aspetti della natura » chiamata « per la prima volta a rappresentare il personaggio principale del dramma, l'anima dell'azione, quasi il " deus ex machina " » (5).

Canudo è anche tra i primissimi a mettere in luce l'importanza del primo piano e del materiale plastico. Così scrive a proposito di *One Exciting Night* di Griffith: « . . . i primi piani hanno un ruolo superbo. Solo il cinema può valorizzare drammaticamente gli infiniti dettagli plastici che fino ad oggi avevano un posto secondario tra i valori di un quadro o nella vita reale. Un bicchiere, un paio di scarpe . . . hanno sullo schermo la stessa intensità espressiva del " primo piano " di un viso » (6).

All'opera critica e teorica intrapresa da Canudo si affianca direttamente quella di Louis Delluc al cui primo libro (*Cinéma et C.ie*) pubblicato nel 1919 seguirono nel giro di pochi anni *Photogenie* (1920), *Charlot* (1921), *La jungle du cinèma* (1921), *Drames du cinèma* (1923) (7).

Merito maggiore di Delluc è di aver definito il concetto di « fotogenia », parola con cui intende sintetizzare l'accordo del cinema con la fotografia. Allo studioso francese non sfuggì peraltro neanche l'importanza del montaggio che egli chiama « cadence » e che pone insieme al « decor », « la lumière » e « la masque » alla base dell'arte cinematografica.

In Russia intanto Dziga Vertov ed altri intellettuali facenti capo al *Lef*, il Fronte di sinistra delle arti, strettamente legato a posizioni futuriste, andavano lanciando manifesti cinematografici in cui si esaltavano le qualità del « cine-occhio » e del montaggio. Così scriveva nel 1923 Vertov: « Io sono l'occhio cinematografico. Io creo un uomo più perfetto di Adamo, creo migliaia di uomini secondo vari schemi o piani preventivi. Sono l'occhio cinematografico. Da uno prendo le mani, le più forti e le più agili, da un altro prendo le gambe, le più dritte e le più

(3) Op. cit. pag. 15.
(4) Op. cit pag. 36.
(5) Op. cit. pag. 22.
(6) Op. cit. pag. 80.
(7) Louis Delluc: *Cinéma et Cie,* Grassat, Paris 1919/*Photogenie,* De Bruoff, Paris 1920/*Charlot,* De Brunoff, Paris 1921/*La jungle du cinéma,* Aux Editions de la Sirène, 1921/*Drames du cinéma,* Aux Editions du Monde Nuoveau, Paris 1923.

veloci, da un terzo la testa, la più bella e la più espressiva, e col montaggio creo un uomo nuovo e perfetto » (8).

Nello stesso anno Eisenstein pubblicava sul *Lef* la teoria del « montaggio delle attrazioni » (9), che avrebbe concretizzato da lì a poco in *Stacka*.

Nel 1924 usciva il primo saggio di Béla Balázs (10), dove ampio spazio veniva ormai concesso all'analisi dell'inquadratura, del primo piano e del montaggio.

Dopo i primi tentennamenti la teorica cinematografica poteva imbroccare con decisione la strada giusta volgendo i suoi sforzi alla sistematica definizione del linguaggio filmico nei suoi elementi costitutivi.

A questo punto una storia della teorica filmica e quindi del cinema a cui essa è vincolata, da indagine isolata viene necessariamente a confondersi con la storia stessa della cultura.

Il cinematografo non è più un'attrazione al livello del baraccone da fiera, un sottoprodotto culturale nelle mani dei saltimbanchi e come tale lontano da ogni diretta partecipazione alla vita e al mondo della cultura. La vita del cinema si intreccia ormai sempre più fittamente con la vita del mondo intellettuale risentendo direttamente dei suoi umori, dei suoi gusti ed esigenze. Di conseguenza non è più possibile prescindere da un esame, sia pure sommario, della particolare situazione culturale in cui le varie esperienze cinematografiche vengono ad attecchire, come invece ci è parso in una certa misura lecito per il periodo pioneristico, quando cioè il film, non ancora arte, non riverberava che debolmente i riflessi della vita intellettuale intorno a sè.

Germinano ora nel vergine terreno del cinema i fermenti di una cultura inquieta, post-bellica, legata a posizioni avanguardistiche. Chiari appaiono i legami che connettono le nuove pellicole e le teoriche del film al rispettivo background culturale. In Russia l'influenza di Majakovskij e del futurismo è determinante per la formazione di molti studiosi e registi di cinema. Sia Vertov che Eisenstein operarono in quell'ambiente culturale denso di fermenti facente capo al *Lef*. E lo stesso vale per altri come Kozincov e Kulesov che pur non facendo parte del Fronte di sinistra delle arti, ne risentirono indirettamente le influenze.

In Francia e in Germania le nuove scuole cinematografiche attingevano le loro idee dalle esperienze pittoriche del dadaismo, del surrealismo, dell'astrattismo ecc. Scrive Aristarco: « L'avanguardia letteraria e artistica (intesa nel suo quadro generale, comprendente le varie correnti: dadaismo, surrealismo, astrattismo, visualismo ecc.), non che un particolare misticismo e una non meno particolare applicazione di principî lessinghiani a tale misticismo legati, influenzano... film e poetiche di

(8) Dziga Vertov: *Kinoki-Perevorot* in *Lef*, n. 3, Moskvà 1923.
(9) S. M. Eisenstein: *Montaz Attraktsionov* in *Lef* n. 3, Moskvà 1923.
(10) Béla Balázs: *Der sichbtbare Mensch, oder die kultur des Films*, Deutsch-Osterreichischer Verlang, Wien 1924.

un Delluc, di un Richter, di una Dulac (e possiamo aggiungere Epstein, L'Herbier, Gance e molti altri) e le proposizioni teoriche di studiosi che, come Canudo e Moussinac, non hanno mai diretto film » (11).

Il cinema francese, tedesco e russo era insomma diventato un fatto culturale alle cui radici si notava una spregiudicatezza nell'affrontare ogni nuova esperienza nel campo artistico che l'Italia — e qui veniamo dopo la parentesi europea al nostro paese — passata la breve stagione della *Voce* e del futurismo marinettiano, sembrava avere perduta. La cultura italiana, uscita da una fase di inquietudine sia pure a volte rumorosa nel suo anelito a superare il vieto accademismo, si veniva ora irrigidendo in un atteggiamento conservatore, avverso a ogni tentativo di rinnovamento che suonasse ribellione o irrisione della tradizione. Sono gli anni della *Ronda* in cui cioè in polemica con il vocianesimo si propone un ritorno al classicismo, alla tradizione, si rafforza la fiducia nei valori dell'arte pura, si afferma il gusto per la prosa d'arte, per la pagina « bella » intesa come valore per sè stante, al di fuori di ogni impegno che non sia di carattere puramente letterario.

Non meravigli quindi il disinteresse manifestato dalla cultura italiana per il cinema. Scrive al riguardo Glauco Viazzi (12): « . . . non è un caso che *La Ronda* non sia mai occupata di cinematografo. Evidentemente, quella lezione di severo rigorismo morale e " letterario ", quell'intenzionalità determinata e rigida di non contaminarsi con la realtà della vita (che non significava estraniarsene o distogliersene, ma prender posizione, in senso negativo, con certi determinati rifiuti, con delle radicali censure, dalle quali veniva il " rappel à l'ordre " di un ideologismo conservatore e altero) che caratterizzò *La Ronda,* doveva avere non già poche o scarse, ma addirittura nulle predisposizioni per il cinematografo, così radicalmente " plebeo " ».

Una cautela ad inserire nei problemi generali dell'arte ogni esperienza che sapesse di avventuroso, di « impuro », viziava in partenza ogni accostamento serio al cinema. Le ripercussioni di questa situazione culturale ed in particolare del rondismo sull'evolversi del cinema italiano e della teorica filmica possono quindi considerarsi negative anche se, volendo riferirci ad un periodo posteriore, non possiamo esimerci dal riconoscerne le pur indirette influenze benefiche. Pensiamo agli anni che vanno, grosso modo, dal 1926 al 1934, quando cioè, vincendo la loro abituale riluttanza ed inserendosi nel dibattito sull'arte cinematografica, alcuni intellettuali raccolsero la lezione rondiana di una ricerca severa, di un rigore critico e metodologico che li preservò dai confusionismi estetici di certa letteratura francese e sovietica (13).

---

(11) Guido Aristarco: *Storia delle teoriche del film,* Einaudi Torino, 1960, p. 115.

(12) Glauco Viazzi: *I primi anni della critica cinematografica in Italia*, in *Ferrania*, Milano, n. 12, 1956.

(13) Glauco Viazzi nell'art. cit. così scrive a proposito dell'influenza che *La Ronda* e *Il Baretti* esercitano su certa critica cinematografica italiana: « Il clima di lavoro e di ricerca instaurato da queste due riviste talmente contrastanti, polarizzate l'una rispetto all'altra, influisce in considerevole misura sulla fondazione della critica cinematografica

Ciò non toglie che, messo in relazione al particolare momento critico in cui il cinema veniva a trovarsi, il rondismo, sia pure parzialmente benefico più tardi, fu negli anni della sua promulgazione del tutto sterile.

Il cinematografo aveva infatti, più che mai, bisogno della cultura e per giunta di una cultura moderna, attenta alle sollecitazioni di ogni nuova esperienza condotta nel campo artistico. Così, mentre all'estero il cinema poteva trarre linfa vitale dall'avanguardia, da noi, stroncato sul nascere ogni tentativo in tal senso si continuarono negli anni che vanno dal 1919 al 1924, a produrre films come *Teodora* di Carlucci, *Il sacco di Roma* di Guazzoni, *Madame Sans-Gêne* di Negroni, *Cavalcata ardente* di Gallone, *Maciste contro lo sceicco* di Camerini. In Italia non si capì che al di sotto delle proposizioni iperboliche ed esteticamente poco rigorose di certe formulazioni avanguardistiche d'oltr'alpe, al di sotto di certi rivoluzionarismi, a volte ingenui e sbandati, si celava una vasta materia in fermento, garanzia di rinnovamento e di vita che avrebbe discoperto orizzonti e prospettive nuove. Rompere, come minacciava di fare l'Italia, con quella circolarità di fermenti eterogenei, condizione di fecondità per ogni cultura che voglia dirsi sana e aperta al futuro, significava perdere i contatti con le esigenze più vitali del mondo contemporaneo e chiudersi negli angusti confini di un isolamento — peraltro già dal 1922 teorizzato e praticato dal nazionalismo fascista — affatto sterile e improduttivo.

La irrilevanza quantitativa e qualitativa di teoriche del film è quindi il riflesso di questa particolare situazione venutasi a creare in Italia. E invero, se la cultura italiana continuava a storcere il naso davanti al cinematografo, non furono certo le riviste specializzate del periodo, quali *La Vita Cinematografica, Film, Al Cinema, La Rivista Cinematografica* a contribuire in maniera rilevante all'evolversi dell'estetica cinematografica.

Il riserbo loro per le trattazioni di carattere teorico è tuttavia in parte comprensibile se si tiene presente la grave crisi che sconvolgeva la nostra cinematografia. Divenute ormai portavoci degli interessi della classe cinematografica italiana, queste riviste avevano problemi ben gravi e urgenti da risolvere; problemi di natura economica, di sopravvivenza. Non c'era tempo per le disquisizioni di carattere teorico. Bisognava far fronte

---

italiana. In particolare e con maggior pondo, la lezione di arte pura, la nozione di letterarietà, della *Ronda*, è preminente, sia direttamente, per mano dei filorondisti dichiarati (come Alberto Cecchi), che indirettamente tramite la rivista che ne costituisce una sorta di sviluppo *Solaria* e l'ebdomadario che ne è una filiazione volgarizzatrice e divulgativa *La Fiera Letteraria*. Il periodo idealistico in estetica della critica cinematografica, che va all'incirca dal 1926 al 1934, è tributario, per presupposti filosofici, per metodologia estetica, per gusto e predilizione, con il suo culturalismo severo, il suo stilismo e formalismo, della lezione rondiana. Ma in esso agiscono anche fermenti, quando non di origine, di natura barettiana; vi agisce soprattutto, come elemento di antitesi, il carattere peculiare dell'arte cinematografica ».

alla gravissima crisi finanziaria in cui l'industria cinematografica si dibatteva, cercare nuovi capitali con cui riattivare la produzione, porre un freno alla concorrenza americana che si faceva ogni giorno più temibile.

Scarsissimi sono quindi gli scritti teorici di quegli anni. Considerati nel quadro più vasto della letteratura cinematografica europea, essi non hanno comunque un valore di contributo vero e proprio dato che esulano il più delle volte da un'analisi di linguaggio delle tecniche del film.

Vi è tuttavia un nome che degnamente può affiancarsi a quelli dei più famosi teorici stranieri ed il cui contributo alla definizione del linguaggio filmico è senza dubbio stato considerevole: S. A. Luciani, già da noi incontrato nel lontano 1913 e distintosi per la molteplicità dei propri interessi filmici in un periodo in cui non solo in Italia, ma nel mondo intero, verso il cinematografo si era più o meno tutti prevenuti.

Nel 1921 Luciani dà alle stampe un interessante saggio (*Verso una nuova arte: il cinematografo*) che risulta essere un po' la revisione dei suoi numerosi articoli apparsi in varie riviste tra cui *Il Marzocco, Vita D'Arte, Apollon, In Penombra, Cronache d'attualità* (14). In questo saggio Luciani riprende a esaminare alcuni aspetti del cinema, quali la libertá di luogo, l'illuminazione, il ritmo visivo, già da lui ricercati in epoca anteriore, rielaborandoli e arricchendoli secondo un'analisi più moderna e più connessa ad una rigorosa impostazione del problema dello specifico filmico.

Riallacciandosi a ciò che già ebbe a scrivere nel 1916 (15), Luciani afferma che « principio informatore e ordinatore della nuova arte » è il ritmo. Più precisamente un ritmo visivo complesso che si svolge nel tempo e nello spazio e che non è percettibile che con una particolare sensibilità musicale e pittorica insieme. Solo obbedendo ad esso è possibile determinare lo svolgimento e il succedersi delle varie scene che a seconda della loro durata passano in primo o secondo piano integrandosi successivamente nello spazio. Affinché ciò avvenga, avverte Luciani, è necessario però che la persona del poeta si identifichi con quella di chi mette in scena, o che almeno, questi abbia qualità eccezionali, superiori a quelle richieste a un direttore di scena di un grande teatro.

Lo stesso attore infatti, anziché sovrapporre la propria personalità su quella del regista, deve considerarsi uno strumento nelle mani di quest'ultimo. Mentre nel teatro — e Luciani ripropone qui un argomento già da lui trattato nel 1919 (16) — l'attore finisce col contaminare la figura ideale concepita dal poeta, nel cinematografo accade esattamente il contrario, « non essendo più soverchiante la personalità dell'attore e di-

---

(14) S. A. Luciani: *Verso una nuova arte: il cinematografo*, Ausonia, Roma 1921. Il testo purtroppo è andato perduto, o almeno pare che nessuno più lo possieda. Ci siamo pertanto attenuti a un numero de *Le Cronache d'attualità* (Roma, luglio 1921, che riporta integralmente ampii brani del saggio.

(15) S. A. Luciani: *Poetica del cinematografo* in *Apollon*, Roma, aprile 1916.

(16) S. A. Luciani: *Le idealità del cinematografo* in *In Penombra*, Roma 1919.

ventando questi semplicemente una cosa nelle mani del direttore di scena » (17).

Con ciò sia chiaro che Luciani non intende misconoscere i contributi che possono derivare dalla recitazione. Vuole solo sottolineare in polemica con il divismo, il valore unitario dell'arte cinematografica come frutto della precisa intenzionalità poetica di un unico creatore, identificabile con il regista. Ciò si conferma nella ulteriore lettura del testo. La mancanza del suono, prosegue infatti l'A., pur potendo sembrare una deficienza del cinema, ne è invece un fatto positivo in quanto fa convergere tutto l'interesse sugli elementi visivi ed in particolar modo ritmici della vita, la quale nella sua espressione fondamentale è movimento. Di conseguenza tutta l'attenzione si concentra sul gesto dell'attore che deve essere essenziale e armonioso se vuole essere espressivo: « il gesto è alla figura umana quello che il ritmo è alla melodia ». Infatti, nota Luciani, se vi possono essere dei gesti convenzionali o voluti, ve ne sono invece di profondamente rivelatori della vita intima più di certe inflessioni di voce. Il problema è nel sapere isolare e mettere in luce questi gesti significativi.

Ritmo « ordinatore », trucco (18), recitazione mimica sono per Luciani alcuni tra gli aspetti per cui il cinema si differenzia dal teatro. A questi si aggiunge anche la libertà di luogo che permette al film di usufruire del paesaggio in funzione espressiva. La scena del cinema, osserva infatti l'A., è mobile; la sua bellezza è dinamica. Di conseguenza il paesaggio cessa spesso di essere una cosa accessoria, uno sfondo del quadro e diventa « il quadro in sé, in continua trasformazione ». E' tuttavia ancora da sfruttare, prosegue Luciani, questa caratteristica e ancora da introdurre nel cinema come elemento essenziale, anzi drammatico, la natura nei suoi innumerevoli aspetti, « considerati come altrettanti stati d'animo ».

Partendo dalla convinzione che il cinema fosse una nuova forma di arte del tutto diversa dal teatro, anzi per più aspetti opposta ad esso, Luciani poneva i presupposti per un'estetica filmica di tipo lessinghiano che avrebbe costituito la base dell'opera sua più organica: *L'Anfiteatro* di cui tratteremo nel capitolo seguente.

Ci auguriamo comunque che la critica moderna possa e voglia valutare più ampiamente questo saggio del 1921. E ciò sia perché, pur tenendo conto delle sue incertezze, comuni del resto alle più note teoriche dell'epoca (19), esso costituisce all'atto del suo apparire un documento

---

(17) L'A. non nasconde al riguardo le sue simpatie per le « supermarionette » di Gordon Craig.

(18) Nel saggio è ribadita infatti l'idea che il cinema possa a differenza del teatro, realizzare in ispecial modo argomenti fiabeschi e fantastici, valendosi delle proprie tecniche « trasformistiche ».

(19) Come Canudo, di cui era amico, Luciani credeva in una gerarchia delle arti. Solo che a differenza del « Barisèn » (così infatti era chiamato con disprezzo Canudo per la sua origine pugliese in alcuni ambienti letterari italiani) che vi poneva a capo il cinema, Luciani credeva nella superiorità della musica.

critico di straordinaria finezza specie se paragonato alla diffusa mediocrità della critica italiana del momento; e sia perché, allargando l'orizzonte comparativo alla letteratura cinematografica straniera, il saggio di Luciani regge benissimo al paragone con i più agguerriti, anzi — come già accennammo nel capitolo precedente (20) — in esso a volte si rivela la priorità di intuizioni cinematografiche su altri che viceversa le hanno esposte in un secondo momento.

L'indagine critica di Luciani è quindi da considerarsi un caso isolato in Italia. In genere gli scritti sul cinema o si perdono in analisi dilettantistiche, estranee ad una rigorosa impostazione della problematica filmica, ovvero mascherano sotto un'indagine apparentemente teorica interessi di natura diversa, spesso pratica. E' il caso de *Il teatro muto* di Piero Antonio Gariazzo (21), uscito nel 1919. Fatta eccezione per alcune pagine di carattere introduttivo di cui peraltro ci occuperemo più avanti, a questo libro non va data maggiore importanza di quella che potrebbe attribuirsi ad un manuale di regia in cui — e qui sta il suo aspetto più paradossale — ad utili consigli di carattere tecnico se ne alternano altri di carattere « opportunistico », miranti cioè a fornire le condizioni basilari per cui realizzare un film gradito al pubblico e alla censura. Questo talismano del successo muove infatti dal presupposto che « la commedia cinematografica non deve essere noiosa; soprattutto non deve cercare di dimostrare o di insegnare ... ma solo preoccuparsi di interessare e di divertire e di ritrovare, coll'arte mimica, qualche ritmo dell'eterna bellezza » (p. 188).

Da qui una valanga di « ricette » — a volte di sapore falsamente moralistico o già cariche di altezzosità prefascista — atte a strappare gli applausi delle platee e il beneplacito dei censori. Ne riportiamo qualcuna a semplice titolo di curiosità: « Nell'azione ci sia sempre un uomo in evidenza. E sia " Uomo " nel senso puro della parola: forte, attivo, generoso ... Questi è l'Eroe, che il pubblico ama e che nella nostra vita moderna deve essere un industriale, un uomo d'affari, un ingegnere, un costruttore di città, un energetico insomma ... Le figurazioni di uomo debole e incompreso sono una eredità del romanticismo da portinaie » (pp. 196-7). Oppure: « Tutte le forme della cattiva educazione sono da proscriversi. Anche quando l'attore rappresenta sulla scena un selvaggio o un uomo rozzo, non deve mai dimenticare di rappresentarlo con dignità di stile e non cercare le note caratteristiche del suo personaggio in realismi spiacevoli, come l'esser sporco, mangiare con le mani, cacciarsi le dita nel naso ecc., ecc. » (p. 275); « neppure conviene ad un uomo ricevere una donna giovane nella sua stanza da letto, o almeno il letto non si deve vedere » (p. 276).

Più interessanti ai fini del nostro studio ci paiono altre pagine miranti, sia pure in forma alquanto vaga, a sottolineare l'importanza del primo piano e del montaggio.

(20) Vedi soprattutto il riferimento a Moussinac.
(21) Piero Antonio Gariazzo: *Il teatro muto*, S. Lattes e C. Torino 1919.

Vi è nel pubblico, osserva l'autore, un facile insorgere di stanchezza visiva e di lentezza nella percezione. Se però il quadro cambia ogni pochi istanti, o presentando azioni diverse e contemporanee di tempo, o anche interrompendo l'azione con dei primi piani, avviene una sequenza di stimoli alle facoltà della percezione e si sente meno la stanchezza. La spezzettatura deve però essere ragionata e i primi piani devono veramente presentare i particolari più interessanti e necessari senza salti di tempo, fusi col resto in modo da non avere l'impressione di interrotto che rompe a scatti la fluidità della azione. « Il primo piano ingrandito deve farci l'effetto di un canocchiale sollevato agli occhi per meglio osservare un particolare della scena. Questo mezzo se impiegato bene, ha un valore suggestivo enorme » (p. 270).

Una grande importanza viene da Gariazzo conferita all'impiego artistico delle luci. L'uso del chiaroscuro, osserva infatti l'A., permette di conferire agli oggetti rappresentati un potere suggestivo che, viceversa, il semplice impiego della luce piatta non riesce a dare. Coprendo di larghi piani d'ombra tutto quanto non è direttamente illuminato, l'uso del controluce « semplifica e mette in evidenza le caratteristiche di forma del soggetto » (p. 266). L'illuminazione artificiale viene così chiamata a sottolineare il valore espressivo dei personaggi e degli ambienti occupando un posto chiave nella tecnica del film.

Entriamo in un nuovo stadio della teorica filmica. Accanto ai valori mimici della nuova arte si pongono ora in rilievo quelli derivanti dall'impiego della luce. Vediamo un altro saggio dell'epoca, di Carlo Tridenti (22). Pur cadendo nell'equivoco, peraltro assai diffuso in quegli anni, di relegare la « poesia » del cinema alla rappresentazione del « fantastico » (23), l'autore mostra tuttavia d'intendere il valore creativo della regia in senso più moderno che non altri fautori del « cinema-fantasia », quali Bellonci e D'Annunzio. E' necessario, afferma infatti Tridenti, che il film sia il frutto « di una sola mente organatrice » la quale « conosca le segrete rispondenze delle forme, la magia del chiaroscuro, il particolare accento di una nota di luce, e sappia stabilire scaltre e sapienti centralità d'interesse con pronta docilità alle imperiose necessità che sono propizie d'ogni arte, quando questa voglia raggiungere l'incanto e la genuinità dello stile ».

Al cinema, prosegue l'A., manca, è vero, l'attrattiva del colore propria della pittura e quella della luce colorata propria del teatro. Tuttavia questa deficienza non incide sulla natura estetica del film. Il cinema infatti riesce a esprimersi perfettamente con il bianco e nero. In fondo anche nella pittura non tutte le opere aspirano alla festosa attraenza cromatica; c'è una gioia di colori e una poesia di valori. L'artista cinematografico è « uno schiografo, un pittore d'ombre, un graduatore di toni, uno scopritore di luminosità relative ».

Il fatto che nel cinema, avverte Tridenti, la parola sia sostituita dal

---

(22) Carlo Tridenti: *Cinematografo e poesia* in *In Penombra,* Roma, febbraio 1919.
(23) Vedi cap. II.

gesto non significa che questo soltanto sia chiamato a rispondere della muta ricerca di rapporti spirituali nella modernissima finzione che rappresenta oggi il cinematografo. « Il disegno, il chiaroscuro sono elementi immaginativi dell'arte, e mirabilmente atti a rendere certe insensibili transizioni della luce nell'ombra; transizioni espressive di per se stesse, e che in alcuni casi almeno, potranno essere utili a significare quel che di misterioso e di grazioso potesse essere in un personaggio od in una situazione ».

Indubbiamente uno dei limiti maggiori di queste teoriche è nell'aver inteso l'impiego della luce come mezzo specifico filmico, quando in realtà esso non è specifico che delle arti visive in generale. Tuttavia la loro importanza rimane nel processo storico-formativo di una estetica del film. Per arrivare ad una coscienza cinematografica matura, capace di prendere atto del valore linguistico del montaggio, movimento di macchina, angolazione ecc., era necessario che prima gli interessi della critica si spostassero dall'attore al regista, sia pure inteso come « pittore d'ombre ».

E' questa la precisa funzione storica a cui le « teoriche della luce » supplirono in Italia (all'estero si era, come abbiamo visto, già in uno stadio più avanzato): intendere l'importanza dell'illuminazione scenica significava ricercare nel film l'impronta di una mente, di una volontà poetica operante, a differenza dell'attore, *al di fuori,* in senso letterale, *della scena.* Va da sé che identificando il cinema tout-court con « l'arte del bianco e nero » si continuava a relegare la macchina da presa a una funzione meccanica di registrazione. Per intendere il film nel suo giusto valore si sarebbe dovuto concepire idealmente il regista come operante *non solo al di qua della scena, ma della stessa macchina da presa,* spostando di conseguenza l'indagine analitica dalla illuminazione all'angolazione, al montaggio, ai movimenti di macchina e via dicendo.

Comunque la « teorica della luce » pur nei suoi limiti è, ripetiamo, valida storicamente nella dialettica evoluzione dell'estetica cinematografica italiana. In una storia come la nostra della teorica filmica che nasce da una concezione essenzialmente mimica dell'arte cinematografica e arriva al rinvenimento degli elementi-base del linguaggio filmico, il passaggio tra questi due stadi è reso possibile proprio dalla mediazione di queste « teoriche della luce » nel tentativo loro di deviare l'interesse critico dall'attore al regista.

Mimica, illuminazione, libertà di tempo e di luogo, primo piano, montaggio sono tra gli aspetti del cinema che la teorica filmica del periodo muto ha esaminato più da vicino. Tracciare delle divisioni nette tra queste fasi è ovviamente un'operazione affatto arbitraria; il passaggio dall'una all'altra non avviene infatti in maniera brusca, seguendo un preciso itinerario cronologico. Negli scritti più antichi è possibile cogliere anticipazioni di teorie più moderne, in quelli recenti, rievocazioni di formulazioni anteriori. Così, nel periodo di cui ci stiamo qui occupando, accanto a enunciazioni teoriche sulla luce, accanto a certe precorritrici in-

tuizioni sul montaggio e su altri elementi specifici del linguaggio filmico, continua a trovar posto presso alcuni l'antiquata concezione del cinema come arte mimica.

Più precisamente, dalle premesse di tale teoria enunciate nel lontano 1910 si vengono ora traendo delle conclusioni particolari. Si divulga il gusto per un tipo di prospettiva storica secondo la quale lo sviluppo del cinema viene collocato tout-court nel più vasto quadro dell'arte mimica in generale. Donde il ricercare tutta una serie di presunte affinità del cinematografo con le più antiche forme di spettacolo: dalle primitive danze religiose e guerriere alle pantomime greche e romane, ai misteri medievali e via dicendo.

Lo stesso Luciani (quest'uomo si è davvero occupato un po' di tutto!) aveva cercato fin dal 1916 di ritrovare certe affinità latenti del cinema con la pantomima romana (24). Nel 1919 P.A. Gariazzo, dedicando un lungo capitolo del suo *Teatro muto* alle origini della cinematografia, si dava a ripercorrere un poco tutte le più importanti tappe dell'arte mimica, dalle danze dell'antica civiltà egizia, a quelle della Francia di Luigi XIV, al . . . cinematografo. Se solo la scena muta, scrive l'A., avesse rinnovellata, adattandola ai tempi nuovi e ai nuovi meccanismi, la linea artistica in cui fiorì la pantomima e l'antico ballo, quanti maggiori progressi avrebbe fatto la cinematografia. « Non è una cosa nuova il cinematografo; è molto antica. Non esisteva ancora la macchina col suo unico occhio che guarda e raccoglie il gesto, e quel rumore di catene sommesso; ma esistevano già in tempi remotissimi mimi e danzatrici, e begli sfondi d'ombra o di luce, e bei costumi, e passioni ardenti, da rappresentare colla virtù dell'arte muta » (p. 26).

Al di là delle suggestioni offerte da indagini retrospettive di questo tipo — tentazioni a cui, tra l'altro, non sempre la critica più recente riesce a sottrarsi — esse rischiavano di condurre la problematica filmica in un vicolo cieco. Insistere unicamente sul valore mimico dell'arte cinematografica presentava infatti il pericolo di compromettere seriamente la nozione di « specifico filmico » e di eludere quindi una rigorosa definizione del linguaggio cinematografico nelle sue unità significative di base. Da qui, poi, a dubitare della esistenza di un cinema « cinematografico » e di conseguenza della legittimità di una « estetica del film », non c'era che un passo. Passo che compì con un rigore davvero, dal suo punto di vista, incontestabile, Roberto Bracco (25): « Io non intendo come nessuno si sia finora accorto che la faticosa indagine (è arte o non è arte) prende origine da una sciocca confusione. Si è confuso il " mezzo ", che è fotografia, con lo " scopo " conseguito, che è la " rappresentazione ". Quella faticosa indagine presupponeva il bisogno di assegnare un posto

(24) S. A. Luciani: *Impressionismo scenico* in *Apollon*, Roma, aprile 1916. Sia però chiaro che Luciani non è mai caduto nell'errore di identificare tout-court il cinema con l'arte mimica; anzi ha sempre combattuto questa tendenza.

(26) Roberto Bracco: *Cinematografo* in *Tra le arti e gli artisti*, Editore G. Giannini, Napoli 1919, pp. 295-302.

definitivo, nella graduazione dei frutti dell'ingegno, a ciò che di novissimo ha la cinematografia. Or bene, il novissimo sta proprio in quel complesso di agilità fotografiche e meccaniche che consentono di ritrarre e poi di ripetere, con precisa identità, cinquanta volte, mille volte, diecimila volte, senza incomodare né l'autore né gli interpreti, la tale o tal altra rappresentazione; ma la rappresentazione come rappresentazione, non ha in sè, nulla che possa parere o ritenersi " novissimo ". Si tratta di una finzione scenica dalla quale è eliminato l'intervento della voce. Questo è tutto. E il nostro pensiero può bene riscontrare la medesima eliminazione facendosi una passeggiatina lungo la storia della mimica rappresentativa, a cominciare dalla pantomima ritmica dell'antico istrionismo . . . fino alla pantomima recentissima . . . L'elemento peculiare della rappresentazione cinematografica si trova, senza darsi troppa pena, nella pantomima di tutti i tempi ».

Il problema dello « specifico filmico » veniva eluso, sia pure per altri motivi, da Aldo Gabrielli in una serie di articoli apparsi ne *La Rivista Cinematografica* nel 1922 (26). Il cinema, osserva l'A., deve intendersi un'arte composta. Infatti esso risulta dall'insieme di tutti quegli atti preparatorii che conducono al compimento di una pellicola e che a loro volta rientrano in altrettante categorie di arti preesistenti e definite. Il soggetto è infatti arte letteraria, la messinscena pittura, scultura e architettura insieme, la recitazione arte drammatica, la fotografia ottica. Da notare però che il Gabrielli è uno dei primi in Italia a prendere nella dovuta considerazione la fotografia, riscattandola dal mero ruolo di mezzo meccanico di riproduzione a cui sempre era stata relegata. Così infatti scrive: « la fotografia, che come riproduzione meccanica di immagini non può essere arte, si deve considerare tale per ciò che riguarda il gusto e la speciale abilità dell'operatore. Gusto artistico che si rivela nella collocazione del soggetto da ritrarre rispetto alla fonte di luce, nell'intensità di tal fonte, nella colorazione da distribuire nei viraggi, nella scelta degli sfondi e dei colori, in relazione agli effetti fotografici che ne risultano ecc. . . . ».

E' chiaro che, inseriti nel quadro più vasto della letteratura cinematografica europea, questi scritti, fatta eccezione per quelli di Luciani, non reggono al confronto con le formulazioni dei teorici stranieri. Ci preme quindi sottolineare che l'esserci a volte troppo soffermati sul contributo offerto da questo o da quello scritto, ci fu sempre suggerito dalla particolare situazione italiana del momento.

In un paese come il nostro, in cui la cultura ufficiale si guardava bene dall'inserire nel proprio Parnaso la Musa dello schermo, il solo impostare, sia pure partendo da premesse erronee, un discorso di natura estetica sul cinema, era già un fatto da prendersi in una certa considerazione. E non si pensi che le prevenzioni verso il cinematografico fossero solo della cultura accademica, degli uomini « gravi e sapienti ». Scrittori

(26) Aldo Gabrielli: *Piccole note di un'arte grande* ne *La Rivista Cinematografica*, Torino, 22 gennaio 1922.

e giornalisti, spesso attenti a innovazioni condotti in altri campi dell'arte, non mancarono di ostentare il proprio disprezzo per la nuova musa. Scriveva nel 1924 A. M. Nasalli-Rocca, peraltro vivace propugnatore di moderne concezioni teatrali (27): « Quando morrà il cinematografo — ed una volta o l'altra dovrà soccombere questo brutto coso creato da una modernità antiestetica ed inintelligente sebbene fertilissima inventrice di meccaniche stupidità — allora il teatro, forse per mezzo dei teatrini, quelli minuscoli di un tempo, ritornerà ai primi fasti ».

E al Nasalli faceva eco Enrico Furst, dichiarato sostenitore delle teorie di Gordon Craig (28): « Il cinema è la prostituzione del teatro e come quella non deve, non potrebbe confondersi con l'amore, così, questo non ha nulla in sè di artistico. E' e rimane un surrogato . . . E come potrebbe la fotografia, un mezzo meccanico per eccellenza, arrivare a diventare un'arte, se arte significa appunto espressione? ».

Come ai vecchi tempi dell'inchiesta condotta da *Il Nuovo Giornale* di Firenze, il pregiudizio della meccanicità del film continuava a reclutare nemici al cinema.

capitolo secondo (1925-1928)

Nel periodo 1925-8 il cinema muto, ormai prossimo al declino, raggiunge il suo massimo splendore. Nel giro di tre soli anni si realizzano *L'incrociatore Potemkin* (Eisenstein), *Variété* (Dupont), *Tartufo* (Murnau), *Metropolis* (Lang), *Moana* (Flaherty), *La madre* (Pudovkin), *En rade* (Cavalcanti), *Il giglio delle tenebre* (Pabst), *Marcia nuziale* (Stroheim), *Sinfonia di una grande città* (Ruttman), *Tempeste sull'Asia* (Pudovkin), *Un chien andalou* (Buñuel), *La Passione di Giovanna d'Arco* (Dreyer).

E' a questo periodo che risalgono alcune conversioni di intellettuali italiani al cinematografo. Da noi sono arrivati Chaplin, Fairbanks e i registi delle varie scuole europee. Il cinema comincia a penetrare negli ambienti più colti suscitando dapprima semplice curiosità e poi simpatia e vivace adesione. L'appello rivolto nel 1924 da Béla Balàzs al mondo della cultura (« l'arte del film vuole essere oggetto delle vostre meditazioni, chiede un capitolo a parte in quei grandi sistemi nei quali si tratta di tutto fuorché di cinema ») sembra non sia caduto del tutto nel vuoto. Scrittori come Giovanni Battista Angioletti, Massimo Bontempelli, Giacomo De Benedetti, Piero Gadda, Eugenio Montale, Corrado Pavolini, Emilio Cecchi, Ugo Betti, Antonio Baldini e Orio Vergani, pur non celando a volte una certa diffidenza a porre il cinema sullo stesso piano delle altre

(27) A. M. Nasalli-Rocca: *Il teatro di domani ed il suo profeta,* ne *L'Ora d'Italia,* 2 febbraio 1924.

(28) Henry Furst: *Il cinema non è arte* ne *L'idea Nazionale,* 9 luglio 1924.

arti, non disdegnano di farne tuttavia oggetto delle proprie discussioni e « abitudini » (1).

Così si confessa — e valga la sua confessione anche per gli altri — Giacomo De Benedetti (2): « Ieri ero ancora assai distaccato e lontano dal cinematografo: ci fosse o non ci fosse, m'era tutt'uno: e nemmeno mi aiutava a sopportare le mie sere più desolate. Andare a cercarvi dell'arte? Non è a dire che non abbia anche io degli amici fanatici e propagandisti: essi si sforzavano di aprirmi gli occhi; ma tant'è: non mi riusciva mai di seguirli in certe loro minuziose evocazioni di intrecci, di decorazioni, di scenari, di trovate, di riuscite. E quanto ai loro entusiasmi per le espressioni mimiche di un Charlot, di un Douglas o di quale fosse altro eroe dello schermo, io li accettavo passivamente come si accetta, in natura, la forma di un albero se non si è botanici di professione. Adesso lasciamo stare le conversioni. Ma, tanto e quanto, il cinema è cominciato ad entrare nelle mie abitudini. Ieri, a volerne discutere, mi sarei ridotto a giustificare un disinteresse quasi aprioristico. Con tutta probabilità, sarei andato ad annegarmi nei luoghi comuni della diffidenza. Domani forse cadrei in quelli dell'entusiasmo ».

Scritti sul cinema, per lo più recensioni, appaiono in quegli anni su quotidiani e importanti riviste letterarie e d'arte. Già dal 1923 una nota rivista di teatro, *Comoedia*, aveva dedicato al cinema un'apposita rubrica su cui di volta in volta si cimentavano Nino Valentini, Carlo Sircana, Anton Giulio Bragaglia, nonché importanti personalità del mondo cinematografico, quale Fritz Lang (3).

Nel 1926 il quotidiano romano *Il Tevere*, che già l'anno prima aveva istituito sulle sue colonne un regolare servizio di critica e d'informazione, copre settimanalmente una intera pagina di articoli sul cinema compilati da Alberto Spaini, Massimo Bontempelli, Sebastiano A. Luciani, Raffaello Franchi, Corrado Pavolini, Emilio Cecchi, Bruno Barilli (4).

Anche in *900* e *Il Baretti* appaiono scritti di cinema (da segnalare una pregevole recensione de *La febbre dell'oro* di Guglielmo Alberti) (5).

Un merito a parte va poi attribuito a *La Fiera Letteraria* e *a Il Convegno*. Per conto di *Il Convegno* vennero organizzate fin dal 1926 delle proiezioni di films di Chaplin, Clair, Pabst, Dulac, Dreyer, accompagnate

---

(1) Béla Belázs: op. cit.

(2) Giacomo De Benedetti: *Cinematografo* in *Solaria*, Firenze, marzo 1927.

(3) Vedi in *Comoedia*, Milano: Nino Valentini: *Il soggetto*, n. 7, n. 15, 1924 e *Il cinematografo è arte* n. 15, 1924 / Carlo Sircana: *Cinematografo* n. 6, 1925 / Fritz Lang: *La missione del direttore artistico*, n. 13, 1925 / Anton Giulio Bragaglia: *Intorno al mio cinematografo*, n. 9, 1926.

(4) Vedi in *Il Tevere, Roma*: Alberto Spaini: *Pregiudizi del laico*, 30 ott. 1926 / Massimo Bontempelli: lettera, 14 agosto 1926 / S. A. Luciani: *L'attore cinematografico*, 11 sett. 1926 / Guido Artom: « *Epos* » *cinematografico*, 29 aprile 1927 / Bruno Barilli: *Ora cinematografica*, 11 giugno 1927 / Alberto Luchini: *Autonomia del cinematografo*, nn. 3-4, 1927.

(5) Guglielmo Alberti: *Charlie Chaplin e « La febbre dell'oro »* in *Il Baretti*, Torino, 6 giugno 1926.

da vivaci e stimolanti discussioni. La *Fiera* così scriveva nel 1926 celebrando l'anniversario della propria fondazione: « Abbiamo dichiarato di non voler assumere nessuna posizione ostile al tempo nostro, rinunciando senza alcun rimpianto a quelle riserve di ordine intellettualistico... per cui la politica, il cinematografo, lo sport e i balli americani sarebbero la vergogna del secolo. Noi ci proponevamo al contrario di venire incontro a tutte le possibili conciliazioni e riconciliazioni, di gettar ponti da tutte le parti, convinti di quel luogo comune che l'artista debba, se vuole vivere nel senso più nobile della parola, aderire alla realtà del proprio tempo ed inserirsene fino alle midolla » (6).

Coerente con tali premesse, la rivista dedicò al cinema un'apposita rubrica, *Cinelandia,* indisse nell'ottobre del 1926 un'inchiesta sui rapporti tra cinema e teatro, ospitò numerosi scritti di critica filmica (Piero Gadda, Emilio Cecchi, Pietro Solari, Alberto Cecchi) (7).

Certo, all'atto pratico mancò a questi intellettuali una chiara coscienza del fenomeno cinematografico e quindi la capacità di fondare una concreta e specifica metodologia critica. Maturatisi attraverso una scuola di severa cultura, legati a interessi fondamentalmente letterari, essi finivano in genere per risentire della mancanza di una tradizione critica filmica. Nei loro scritti si rivela a volte una forma mentis costituzionalmente incapace — come giustamente fa notare Mario Arosio (8) — di accogliere il cinema nel mondo dell'arte e della cultura senza porre riserve e ipoteche in nome della tradizione. Tuttavia quel loro rigorismo, quel loro manicheismo estetico, non avrebbe tardato a mostrare degli aspetti positivi. Grazie a questi si poté infatti preparare il terreno per quella mobilitazione dell'estetica crociana al cinema, già peraltro promossa in quegli anni da Antonello Gerbi e in seguito continuata con Giacomo De Benedetti, Alberto Consiglio, Francesco Flora e Carlo Ludovico Ragghianti, il cui contributo più rilevante sarebbe stato di inserire il film nei problemi generali dell'arte, opponendo ai giudizi immotivati e a confusionismi di certi « sistemi » francesi e russi, più solide premesse filosofiche.

All'estero infatti gli studi sul cinema venivano condotti in pieno misticismo: ovunque si inneggiava ai « miracoli » della cinematografia. Quel clima di acceso fervore e entusiasmo che pure era stato, come abbiamo visto, in una certa misura determinante nel processo formativo di una teorica filmica, ormai comprometteva seriamente la validità di formulazioni che presumevano essere di ordine speculativo. Rischiava insomma di passare per « Estetica », ciò che in realtà non era altro che dilettantismo ingenuo, letteratura esclamativa.

Già Canudo, oltre a classificare le arti secondo una precisa scala gerarchica, aveva mostrato di credere in certi « domini esclusivi del ci-

(6) *La Fiera Letteraria: Dopo un anno,* 12 sett. 1926, Milano.
(7) L'inchiesta (*Il cinematografo ucciderà il teatro?*) è del 31 ottobre 1926.
(8) Mario Arosio: *Appunti per una storia della critica cinematografica in Italia* in *Cronache del cinema e della televisione,* Roma, nn. 32-33, 1959.

nema », quale la capacità di rappresentare il mondo del subconscio (9). Proseguendo in questa direzione si finì per attribuire al cinema poteri sovrannaturali, quale la possibilità di vedere cose e mondi invisibili alle semplici facoltà umane. Ricordiamo per un attimo il manifesto di Vertov (10): « Io sono l'occhio cinematografico. Io sono la macchina che vi mostra il mondo quale solo io posso vederlo. Da oggi mi libero per sempre dalla immobilità umana. Sono continuamente in movimento. Io mi avvicino o mi allontano dagli oggetti, striscio sotto di essi, mi arrampico su di essi, mi muovo vicino al muso di un cavallo, penetro di corsa nel mezzo della folla, corro davanti ai soldati che corrono, mi rovescio sulla schiena, salgo insieme all'aereoplano, cado e mi rialzo in volo insieme con corpi che cadono e si rialzano in volo ».

Giustamente si è parlato di « miracolismo della camera »: l'apparecchio cinematografico, il « cine-occhio », diventava così un feticcio, uno strumento dotato di poteri sovrannaturali. « Le cinéma est mon père, je lui dois la vie et je l'aime », scriveva Joseph Delteil in un *Cahier du mois* del 1925, « le cinéma est la pilule Pink de la littérature; il lui donne sang et pourpre ». Non diversamente Jean Tedesco sullo stesso giornale: « Nous avons devant les yeux une réalité nouvelle. Nous découvrons non seulement des aspects du monde que nous ne connaissons pas mais nous sommes doués, en présence d'éléments familiers, d'une acuité plus grande de vision. C'est que l'Oeil-Cinéma est plus habile et plus scrutateur que le notre. Non seulement il a vu ce que nous n'avions jamais vu... mais encore, ce qu'il nous montre, il nous le révèle plus complètement, avec une gravité qui nous ètonne, une froideur scientifique, un souci du détail implacable » (11).

E' chiaro che così concepiti, i rapporti tra uomo e macchina tendessero a invertirsi. Da semplice mezzo di significazione nelle mani dello uomo, l'apparecchio cinematografico si imponeva su di lui per la propria capacità di cogliere e rivelare, al di là dei veli che offuscano la vista umana, la realtà allo stato puro.

Urgeva quindi quanto prima una revisione di queste formulazioni, che inserisse la problematica filmica nel quadro di una più rigorosa prospettiva estetica. A questa esigenza venne incontro nel 1926 Antonello Gerbi, opponendo ai giudizi immotivati della critica francese, « criteri più sottili e canoni più rigorosi sul preciso terreno dell'estetica crociana » (12). « E' chiaro » — osservava Gerbi a proposito del già citato *Cahier du mois* — « come nasca questa forma tipica del misticismo degli intellettuali. A furia di analisi per arrivare a scoprire il « quid » specifico del cine, essi trovano che questo " quid " è ineffabile e sublime, indescrivibile: come Dio. E allora, per dirla prosaicamente, la frittata è

(9) Ricciotto Canudo: op. cit., p. 40.
(10) Dziga Vertov: art. cit.
(11) *Les cahiers du Mois* (numero doppio, 16-17, dedicato al cinema), Paris 1925.
(12) Antonello Gerbi: *Teorie del cinema* in *Il Convegno*, Milano, 25 ott. 1926.

fatta: si oscilla tra un delirio di cerebralismo — come in quei direttori di scena che a proposito di films mi vengono a dissertare sulle realtà epifenomeniche, l'inquietudine autoscopica, la surrealtà, l'animismo, l'intuizione bergsoniana, le ipostatsi del vero e le ipostasi dell'incosciente — e un delirio di misticismo, come in tutti quelli, e non son pochi, che attribuiscono all'Occhio dell'Obiettivo la facoltà divina e trascendente di veder cose e mondi a noi invisibili ».

Le arti, prosegue l'A., sono semplici aggruppamenti di comodo, concetti empirici vuoti di contenuto; non hanno esistenza reale. Come tali sono ignote alla filosofia del bello. Arte sono le opere, non i mezzi tecnici con cui le opere sono prodotte; arte potrà essere un film, non la cinematografia. Infatti che cosa hanno in comune « la film di un cineasta francese, fantastica, simbolica, tutta allusioni e suggestioni, e la tradizionale film storica, di grandi masse in costume e di enormi monumenti in cartapesta? Solo la materialità di una macchina fotografica a nastro e di un apparecchio di proiezione a intermittenze; esteticamente, nulla ». Il problema per Gerbi si formula così: può il cinema dare la sensazione d'arte, può in esso un artista trovare la pienezza della sua espressione, può con esso creare un'opera bella? Può un poeta avere delle « intuizioni cinematografiche »? Alla domanda, afferma l'A., bisogna rispondere di sì, anche se in senso largo si può dire che intuizioni cinematografiche gli artisti le hanno sempre avute (e Gerbi menziona al riguardo la caccia al cinghiale nel coro di Ermengarda, la pagina in cui Fontenelle descrive panoramicamente la rotazione della terra e un'ode di Orazio in cui il poeta con tipico procedimento di 'sovrapposizione' fa apparire tra Elena e Paride fuggenti, la visione profetica delle battaglie future e delle stragi). Un film può essere arte con la sola condizione che l'artista cinematografico padroneggi perfettamente la sua tecnica e non sia cioè semplicemente un letterato scrittore di scenari nè un accurato archeologo nè un attore scarso di voce nè un poetino tutta fantasia. Artisti cinematografici sono Fairbanks e Chaplin: uomini cioè che hanno potuto padroneggiare in modo perfetto la tecnica del film « perchè da anni vivevano del cinema e per il cinema, ne riconoscevano le risorse e i limiti, e dovevano quindi sentire e ideare e intuire cinematograficamente, avere cioè delle visioni artistiche complesse in cui entravano come elementi materiali il gioco delle luci, l'espressione degli autori, la serie delle immagini, la forma degli ambienti, la velocità dei passaggi e cento altre veramente imponderabili particolarità ».

L'opera cinematografica deve essere frutto di un unico autore, afferma Gerbi e conclude così il suo saggio: « E' proprio difficile giudicare una film? Certo; ma perchè è difficile sempre giudicare un'opera di poesia, non... perchè una film ha tanti elementi (trama, attori, scene, fotografia ecc.). Tanto varrebbe dire che è difficile giudicare un poema perché ciò implica giudizii di grammatica, di sintassi, metrica, di logica, di estetica, di lessico-logica, e magari di ortografia, e magari d'arte tipografica. Nel poema, come nella film, si deve badare solo a quel tanto di poesia che può esserci: il resto è zero (per l'estetica) ».

Evidente appare la derivazione dai principii dell'idealismo crociano. Soprattutto nella prima e ultima parte del saggio dove, affermata la unità dell'arte, viene negato ogni valore alla tecnica ai fini del giudizio estetico. Eppure lo scritto del Gerbi, così crocianamente rigoroso, contiene degli spunti che, ci sembra, se sviluppati potrebbero paradossalmente portare a conclusioni eterodosse, se non addirittura anticrociane. Un crociano ortodosso non avrebbe infatti, secondo noi, ammesso la possibilità per un artista di avere « intuizioni cinematografiche », diverse cioè, per qualche modo, da quelle pittoriche, musicali, poetiche e via dicendo, E' cosa risaputa che per Croce, ogni suddivisione dell'arte secondo i mezzi fisici è del tutto empirica e superficiale ai fini del giudizio estetico, essendo la tecnica mero atto pratico affatto scindibile e distinto dal momento della intuizione-espressione (13).

La teorica crociana, dichiarando illegittima ogni considerazione estetica dal punto di vista della tecnica, presentava il pericolo di precludere a una retta intelligenza del fenomeno cinematografico. Rischiava infatti di spacciarsi tout-court (come lo stesso Croce (14) ebbe a dichiarare) di tutte le controversie alle quali danno origine i cosiddetti mezzi della espressione e quindi di eludere il problema della « specificità » che ai fini di un valido giudizio estetico si propone sempre nel cinema come precedente metodologico.

Con il saggio di Gerbi invece, il problema rimane aperto, anche se non affrontato. Non viene preclusa, sia pure implicitamente, un'analisi linguistica del film. Infatti, una volta affermata, come fa Gerbi, la legittimità di parlare di « intuizioni cinematografiche », tali perché diverse da quelle pittoriche, musicali, poetiche ecc., e diverse perchè suggerite da differenti tecniche di espressione, non c'è che un passo a rimettere in ballo, proprio ai fini della comprensione estetica, la nozione di tecnica e a impostare un'analisi volta a definire quei particolari mezzi espressivi che condizionano esse intuizioni. La tecnica — si tratta di una deduzione, s'intende, che ci sembra lecito ricavare da alcune premesse della teoria gerbiana e non invece di una affermazione esplicita dell'autore, il quale, ripetiamo, si mostrava ben convinto di rifarsi in maniera rigorosa alla estetica del Croce — viene così ad essere riscattata dal dispregio crociano per irrompere nei sacri recinti dell'arte pura, intaccandola proprio alla radice, cioè alla intuizione.

Non per nulla in campo di teorica filmica gli studi crociani più validi sono stati sempre i meno rigorosi in questo senso. Basti pensare ai saggi di C. L. Ragghianti dove, come gli fu rimproverato da un crociano forse ortodosso ma certamente meno stimolante come Alberto Consiglio (15), nell'intento di tracciare dei rapporti tra il cinema e le arti figurative si affaccia continuamente, sia pure con mille cautele, sia pure

(13) Benedetto Croce: lettera a Luigi Chiarini in *Bianco e Nero*, Roma, dic. 1948.
(14) Benedetto Croce: lettera cit.
(15) Alberto Consiglio: *Estetica generale ed estetica del cinema* in *Cine-Convegno*, Milano, 25 ott. 1933.

nell'interno stesso dell'unità spirtuale dell'arte, la suddivisione dell'estetica generale in tante estetiche particolari e distinte.

Non un serio contributo all'estetica cinematografica pretende di essere il fascicolo speciale di *Solaria* (1927) dedicato al cinema (16), quanto semplicemente « una galleria di opinioni, senza eccessive pretese costruttive, un mazzo, soprattutto, di fresche impressioni letterarie ». E' comunque un documento che riflette abbastanza fedelmente gli interessi che il cinema cominciava a suscitare tra gli intellettuali italiani. La rivista ospita infatti dichiarazioni di notevoli personalità della cultura tra cui Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Mario Gromo, Guglielmo Alberti, Anton Giulio Bragaglia, Ugo Betti, Giacomo De Benedetti, Pietro Gadda, Eugenio Montale.

Sono passati ormai quindici anni da quando nel 1913 *Il Nuovo Giornale* di Firenze aveva raccolto negli ambienti intellettuali le prime opinioni sul cinema. Sono giunti in Italia Charlot e le esperienze danesi, svedesi, francesi, tedesche. I tempi delle violente stroncature, della « cinematofobia », sono ormai lontani. Nessuno si sogna più di gridare allo scandalo. Tutti sentono che col cinema, volere o no, bisogna fare i conti. Non mancano gli appassionati. Così Antonio Baldini: « Per Douglas farei delle pazzie. Alla visione di Robin Hood credevo di uscire dalla pelle tanto era l'entusiasmo ».

E tuttavia, a volte, sia pure velata da una ironia bonaria riaffiora la diffidenza accademica e con essa l'antica riluttanza a considerare il cinema una arte al pari di quelle tradizionali. Il cinema, scrive Angioletti, è arte popolare come è popolare il circo, il baraccone, la radio. Inutile quindi cercare di renderlo un'arte raffinata e colta, quando per sua intima natura non può esserlo. « Andare al cinematografo con una preparazione, sarebbe come andare a pranzo leggendo un trattato sul potere nutritivo dei vari alimenti. Ma bevi e non ragionarci su, se i cibi ti son facili al palato ».

Bisogna andare cauti con questo riconoscimento del cinema come arte popolare che peraltro trova in quegli anni, tra i molti consensi, anche quelli di Baldini e di Bontempelli (17). Esso sa di sospetto non fosse altro per le latenti affinità con gli attuali entusiasmi di certi intellettuali per il genere western o altri successi di pubblico. Tanto sospetto che qualcuno (18) ha oggi finito per domandarsi se al di sotto di certe appassionate effusioni della cultura verso i sottoprodotti cinematografici esaltati come tipiche espressioni di un'arte popolare non si celi sia pure in forma inconscia quasi un'operazione « strategica », mirante, nel porre a confronto questi sottoprodotti con i prodotti della letteratura, a riaffermare il primato di questa sul film e a relegare così il cinema al mero ruolo di bene di consumo.

---

(16) *Solaria*: numero speciale dedicato al cinema, n. 111, marzo 1927, Firenze.
(17) Articoli cit.
(18) Renzo Renzi: *L'intelletto demagogico* in *Cinema Nuovo*, Milano, n. 173, genn.-febb. 1965.

Arte minore è il cinema anche per Bacchelli. Al film, avverte infatti lo scrittore, non bisogna dare più importanza che al ballo o alla moda nei vestiti.

A queste dichiarazioni fanno eco molti altri interventi. Tra gli scritti favorevoli al cinema, i più sono impostati a un gusto letterario che ne compromette ogni tentativo di scientificità. Così scrive Ugo Betti: « Proprietaria del meraviglioso e del tempo, dello spazio e del trucco, (la film) può adoperare la realtà o infischiarsene; può dilatare la nostra attenzione ai continenti ed immediatamente diaframmarla al filo d'erba; scavalca i climi e gli evi; può architettare sovrapposizioni sconcertanti, dissociazioni spaventose, sintesi irresistibili ». Se il teatro, prosegue l'A., vorrà competere con il cinema nel movimento, sarà « come un violino in gara di fragore col cannone ».

Altri come Montale e De Benedetti, più modestamente e senza nascondere le perplessità insite nel tema poco familiare, preferiscono rifarsi ad Antonello Gerbi. « Il cinematografo — scrive De Benedetti — esprime, con i mezzi e con la sua " tecnica " dei sentimenti e degli affetti. E' dunque un'arte; alla quale si potrà applicare l'estetica crociana, siccome ci ha ricordato, dalle pagine del *Convegno*, l'amico Antonello Gerbi ».

Stimolanti gli interventi di Leo Ferrero e di Guglielmo Alberti. Così scrive quest'ultimo: « Chaplin è il solo ad aver sentito che il cinematografo tien più assai dell'arte del romanzo che di quella del teatro, ma d'altro canto è un romanzo fatto pura visione (osservi difatti come tende a diminuire sempre il numero, l'importanza delle didascalie) e che richiede la connivenza dello spettatore per tutto quello che suggerisce e " non dice ". La suggestione cioè avviene con la imitazione o meglio la ricreazione del ritmo della vita, come nel romanzo, mediante la rappresentazione plastica, come nelle arti figurative e piuttosto la pantomima. Quello del cinematografo è un occhio smisurato per il quale " vediamo " fin là dove il nostro non giungerebbe, ma è un occhio guidato da una intelligenza superiore e tanto più perfetta quanto dissimulata, misteriosa: per esso di una vicenda giungiamo a " vedere " i più segreti momenti, pur che siano essenziali ».

Così Ferrero: « Il cinema ha una tecnica sua e, appunto per questo, serve talvolta a rivelarci la natura... Dopo che s'è vista una bella film si vede il mondo sotto un improvviso aspetto cinematografico. Si immaginano, sorprendono molte scene che non si potrebbero fissare, nella loro sostanza, che in una pellicola. E quando si voglia considerare il cinema come un'arte, questa sua forza di suggestione mi pare un elemento definitivo ».

Ma lo scritto che più si distingue per ricchezza e modernità di spunti è quello di S. A. Luciani. « Il cinema — afferma l'A., — non si vale tanto di una successione rapida di quadri scenici, successione che è potenziale nel teatro di Shakespeare e che sotto l'influenza del cinema si è ottenuta in qualche teatro moderno, quanto di una successione rapida di " particolari " ingranditi, mediante quel procedimento che se non è stato inventato, è stato largamente praticato dagli americani, che è detto " pri-

mo piano ". In questo la singolarità e la novità del cinematografo, il quale si può dire che sia nato come arte il giorno che è stato inventato il " primo piano ". Per mezzo di esso il direttore di scena sottopone all'attenzione dello spettatore (è in questo l'opera personale di creazione) le parti che vuole letteralmente " mettere in luce " di una data scena, di una data azione, illuminandole come con una lanterna cieca, e realizzando dinamicamente gli stessi effetti ottenuti nella pittura dai maestri del chiaroscuro, Rembrandt e Caravaggio ».

Queste idee trovano una loro sistemazione più organica ne *L'Antiteatro* dello stesso Luciani, pubblicato nel 1928. In quest'opera (19) vengono fuse e rielaborate tutte quelle osservazioni sui caratteri specifici del cinema che Luciani era andato annotando fn dal 1913. La serietà metodologica di questo saggio si rivela già dalla sua configurazione esteriore. L'opera infatti si presenta suddivisa in una serie di capitoli dedicati, i primi a legittimare la validità di un discorso estetico sul cinema, gli altri a definire le diverse fasi di realizzazione di un film. Trova quindi ampio spazio un'analisi del soggetto, della sceneggiatura, della scenografia, della recitazione ecc.

Il film, afferma l'A., non è un mero mezzo meccanico di riproduzione come vorrebbero far credere alcuni. Esso è una nuova forma di espressione, capace di trasfigurare la realtà secondo la precisa intenzione dell'uomo. Anticipando la teoria dei « fattori differenzianti » e dei « mezzi formativi » di Arnheim, Luciani sostiene l'artisticità del film come « antiteatro », puntualizzandola proprio nelle presunte deficienze tecniche. L'assenza della parola, osserva infatti l'A., costituisce una delle caratteristiche essenziali del cinema: per mezzo di essa si è scoperta nel film la bellezza dei movimenti e del volto umano, appena intravista dagli antichi. Altra « deficienza caratteristica » è quella del colore: « Anche se si riuscisse ad ottenere la fotografia colorata, il colore toglierebbe la bellezza espressiva del chiaroscuro, per cui soltanto è possibile ottenere al cinematografo effetti caratteristici di prospettiva e di rilievo » (p. 18).

Nel film, prosegue Luciani, tutto ciò che si vede diventa presente. L'antefatto non fa turbare l'economia generale del film il quale, se gode rispetto al teatro di una sconfinata libertà di luogo e di azione, « deve sottostare invece non ad una "unità", ma "continuità" di tempo ». (p. 20). Come si vede, è già presente in Luciani quello che sarà uno dei motivi ricorrenti nell'estetica filmica di Béla Balàzs: « Le immagini non si coniugano » (20). Ma altre affinità, quando non anticipazioni, è possibile cogliere con l'opera del teorico ungherese. Ad esempio nella concezione del Luciani secondo cui il regista guida l'occhio dello spettatore con la conseguente grande importanza conferita al primo piano. Il primo piano, afferma infatti l'A., è alla base di tutta la tecnica cinematografica; « esso

(19) Sebastiano Arturo Luciani: *L'Antiteatro*, Ediz. La Voce, Roma, 1928.
(20) Béla Balázs: *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi Torino, p. 136, 1952.

serve a far vedere allo spettatore quello che l'autore del film vede e vuole che si veda » (p. 28).

Accanto al primo piano Luciani pone tutta una serie di procedimenti tecnici specifici del cinema: dalla chiusura o apertura ad iride, alla dissolvenza, dal « flou » alla deformazione, dalla sovrimpressione a tanti altri innumerevoli trucchi. Ma ciò che veramente, conclude l'A., integra questi procedimenti nell'unità strutturale del film, è il ritmo. Montaggio nel vero senso della parola giacchè, afferma Luciani, è il ritmo delle inquadrature che determina in ultima analisi il ritmo dell'azione. Infatti, « più i particolari si succedono frequenti, più concitata diventa la scena. Più una inquadratura torna sullo schermo, più essa diventa importante, come diventa importante un motivo musicale ripreso più frequentemente in una composizione orchestrale » (24).

Prima vera fase della realizzazione cinematografica, scrive Luciani, deve considerarsi la sceneggiatura: « Tutti i particolari dell'azione pur potendo subire trasformazioni radicali alla realizzazione scenica, debbono essere anzi studiati e previsti. Sicchè la sceneggiatura è la prima fase della realizzazione del film » (p. 27). Il film scritto, osserva ancora l'A., non sta a quello realizzato come il poema drammatico alla rappresentazione teatrale, ma piuttosto come la descrizione di una pittura ad una pittura vera e propria. Per questo è preferibile che l'autore della sceneggiatura sia anche lo stesso del soggetto e della realizzazione scenica. Bisogna insomma che « in ogni particolare del cinematografo d'arte sia visibile la intenzione dell'artista » (p. 43).

Riconoscere il valore creativo della regia non significa comunque per Luciani misconoscere l'importanza della recitazione. All'attore cinematografico si deve richiedere una maschera « non solo espressiva in sè, ma capace di riflettere senza transizioni brusche, e come per via di modulazioni visive, i sentimenti più opposti. Ecco in che consiste la misteriosa parola " fotogenia " che molti non riescono a definire » (p. 34).

In un capitolo intitolato *La musica e la proiezione,* Luciani affronta un problema stimolante che, sia pur ripreso da altri tra cui Arnheim, merita ancor oggi di essere rimeditato e approfondito. L'A. parte dal presupposto che nella combinazione dei mezzi espressivi, per esempio musica e gesto, gesto e parola, non avviene mai una fusione vera e propria quanto una integrazione. Quando si ascolta la musica, la visione passa infatti in seconda linea, e quando i centri visivi sono eccitati in sommo grado, l'elemento visivo assorbe inevitabilmente tutta l'attenzione dello spettatore. « E' questo il principio, più che estetico, fisiologico che bisogna osservare nel creare delle visioni cinematografiche sulla musica... si tratta di far passare sapientemente in primo piano la visione o l'audizione, chè solo così vi può essere integrazione fra i due elementi e non interferenza » (p. 63).

Quando per esempio c'è nell'azione una persona che canta, è proprio allora che non bisogna mostrare la sua faccia che, tra parentesi, non avrebbe alcun interesse plastico e disturberebbe. E così vi sono delle scene in cui viceversa la musica propriamente detta non ha ragione di

essere. Questo perchè « la visione più rapida e sintetica realizza in pochi secondi uno stato d'animo, o un'impressione che assai più lentamente può provocare la musica » (p. 64).

Come si vede, problema questo attualissimo non foss'altro perchè quasi ogni giorno, nell'ambito delle nostre pareti domestiche, si riaffaccia sul video.

Nell'ultimo capitolo del suo libro Luciani tenta di definire l'esperienza del film in rapporto al problema della conoscenza. Oggi, osserva l'A., l'uomo vive in una nuova dimensione spaziale e temporale; la radio, l'aereoplano, il telefono gli hanno apportato una capacità di sintesi sconosciuta in altri tempi. Il cinema appare quindi come il mezzo espressivo che meglio si confà alla civiltà moderna: in esso ogni limite di spazio e di tempo è abolito. Passato e presente, realtà e immaginazione si fondono.

Il cinema ha il potere di cogliere la vita nel suo divenire, di scoprire il dinamismo drammatico della figura umana. Dinamismo non tanto esteriore (quale può essere reso esempio dall'« inseguimento »), quanto interiore, quasi « musicale »: « quello del volto umano che si trasfigura ai più lievi moti dell'anima » (p. 75). Nessun'arte potrà mai rendere come il film, questa bellezza dinamica del volto umano: « L'arte del cinematografo ci ha resi così sensibili a questa bellezza dinamica del volto umano, nella stessa maniera che il teatro ci aveva resi sensibili a quella della voce. E noi, che una volta nell'arte e nella vita non vedevamo che delle maschere più o meno espressive, oggi soltanto possiamo dire di vedere dei volti » (p. 76).

Va da sè che non tutto il discorso critico di Luciani regge ancor oggi. Certe premesse, certi postulati sono stati definitivamente superati. Luciani, come del resto anche Canudo, mostrava di credere in una gerarchia delle arti: alle limitazioni del teatro e della pittura, opponeva la superiorità del cinematografo. E così hanno fatto il loro tempo certe sue negazioni sull'uso del colore e della parola, confutate non foss'altro dalla storia stessa del cinema: « Tutti i tentativi fatti per accoppiare al cinema la parola, possono essere interessanti, ma non hanno alcuna importanza estetica » (p. 18). Ovviamente affermazioni come questa non si possono più prendere troppo sul serio oggi.

Inutile ripetere però che queste limitazioni ben poco tolgono alla validità che ha avuto e che ha l'opera di Luciani: egli rimane, non solo il pioniere dell'estetica cinematografica in Italia, ma uno dei primi teorici ad aver definito il linguaggio filmico nei suoi elementi-base. Basterebbero le sue annotazioni sul montaggio che risalgono al 1916. Tra i critici moderni non è mancato chi, pur riconoscendo a Luciani una ricchezza « di sprazzi geniali e di felici intuizioni », gli ha rimproverato i suoi presupposti di natura tecnicistica sulla distinzione delle arti e quindi la sua derivazione lessinghiana. Così Umberto Barbaro (21) perfettamente coerente in verità con la sua negazione dello specifico filmico.

Non possiamo esimerci dal prendere qui con calore le difese di Lu-

---

(21) Umberto Barbaro: *Ricordo di S. A. Luciani* in *Filmcritica*, Roma, genn. 1951.

ciani. Non certo il suo merito minore, ci sembra, sta nell'aver impostato la propria ricerca sul presupposto di una distinzione dei generi aristici, valorizzandone l'elemento tecnico. Diremmo anzi che il suo contributo alla teorica filmica sia il logico sviluppo di questa premessa estetica. La assunzione di una pluralità di valori espressivi dovuti ai relativi mezzi (sia pure classificati — e questo, ripetiamo, fu il suo punto debole — secondo una precisa scala gerarchica che noi oggi ripudiamo, convinti invece della pacifica coesistenza delle arti ad un medesimo livello) portava come conseguenza a valutare le tecniche del film come realtà semanticamente autonome e originali rispetto a quelle delle arti tradizionali. Donde il sostenere l'artisticità del film proprio come « antiteatro » e la conseguente analisi dei suoi segni, come elementi specifici e insostituibili di un linguaggio particolare.

Il contributo più fecondo di Luciani è quindi proprio qui: nello aver chiarito la « specificità » del film. Nozione questa che, se si dà oggi per scontata, si impone sempre come punto di partenza per ogni metodologia critica che voglia dirsi valida e rigorosa.

La nostra ricerca ha termine sul 1928. In Italia si sono ormai impostate le basi per fondare un'estetica cinematografica più scientifica e rigorosa. La strada è aperta agli ulteriori sviluppi del pensiero cinematografico che troverà nelle pagine di *Cinematografo,* di *Cine-Convegno* e poi di *Bianco e Nero,* e negli scritti di Giacomo De Benedetti, Alberto Consiglio, Carlo Ludovico Ragghianti, Umberto Barbaro e Luigi Chiarini, una più attuale espressione. Ci si avvia ormai a prendere piena coscienza del cinema come linguaggio nuovo e inedito rispetto alle altre arti. E' una consapevolezza che si matura in più o meno tutti quelli che in quegli anni scrivono di cinema. Così nota nel 1927 Giulio Antamoro (22): « Il silenzio è spesso più eloquente d'ogni discorso... Il cinematografo è visione, vorrei dire quasi tangibile. Un gesto, un " primo piano ", uno scorcio di paesaggio, quel certo determinato taglio di una scena, costituiscono sovente altrettante manifestazioni visibili di " uno stato d'animo " che forse la parola o la penna non avrebbero potuto, con maggior suggestione, estrinsecare ».

I primi piani non spaventano più nessuno. Il cinema, scrive nel 1928 Pietro Solari, « ha, tra le altre, la possibilità di ingrandire fino all'assurdo il volto umano e di cogliervi l'impercettibile, l'imponderabile e fino certi baleni del subcosciente che solo la lirica riesce talvolta a fissare » (23).

Si comincia a vedere la storia del cinema in rapporto alla evoluzione del suo linguaggio. Pietro Gadda scrive sulla *Fiera* (24) che al

(22) Giulio Antamoro: *Evoluzione* in *L'Eco del cinema,* Firenze, dic. 1926-genn. 1927.

(23) Pietro Solari: *Appunti cinematografici* in *La Fiera Letteraria,* Milano, 29 aprile 1928.

(24) Piero Gadda: *Giovinezza del cinema* in *La Fiera Letteraria,* Milano, 17 aprile 1927.

cinema tedesco va il merito « di aver studiato e sviluppato le risorse proprie del cinema, approfittando largamente di tutte quelle trovate (sovrapposizioni, deformazioni, scorci arditissimi, rallentati, annebbiati, primi piani vicinissimi, scenari impressionistici ecc.) che hanno allargato in questi ultimi tempi il suo linguaggio espressivo ».

Certo, il cinema avrà ancora da combattere le sue battaglie, le sue « crociate » per riscattarsi pienamente agli occhi della Cultura. Ogni tanto dubbi ed incertezze riaffiorano. In particolare l'avvento del sonoro venendo ad interrompere la problematica del muto, e cioè di tutto il cinema di allora, che si era incamminata verso faticose conquiste, segnerà al momento quasi un passo indietro. La nostra cultura non aveva fatto in tempo ad accostarsi alla settima arte, a scoprire il fascino delle sequenze mute, del silenzio, che già il sonoro si abbatteva ciclone sconvolgente sullo spettatore interdetto gettandolo in uno stato di smarrimento e confusione. Già nel 1929 si levano alti i lamenti di Alberto Cecchi, Massimo Bontempelli e Luigi Pirandello. Così quest'ultimo sul *Corriere della Sera*: « Sta capitando al cinematografo quella stessa ridicolissima disavventura che in una delle sue più famose favole Esopo fa capitare al vanitoso pavone, allorchè lusingato beffardamente dalla diabolica volpe per la sua magnifica coda e la maestà del suo incesso reale, aprì la bocca per fare udire la sua voce e fece ridere tutti » (25).

Si sarebbe trattato, come si sa, di un arresto momentaneo. Passati i primi disorientamenti, cessate le imprecazioni e le profezie di catastrofe, cinema e teoria avrebbero battute strade nuove cercando di sfruttare le più recenti innovazioni tecniche che la nuova invenzione offriva.

Ma non per questo la lezione del cinema muto sarebbe andata perduta. Gli elementi costitutivi del suo linguaggio, pur integrandosi con quelli del sonoro e quindi arricchendosi di nuovi campi di significazione, avrebbero continuato nella sostanza a formare la struttura compositiva del cinema. Ed accanto alle nuove pellicole, anche la teorica nelle sue più valide espressioni, si sarebbe avvalsa delle proprie tradizioni. Certe indagini di Luciani, Canudo, Delluc, Epstein, Eisenstein e in misura minore di altri, avrebbero continuato a darle alimento.

Semmai un rimprovero va rivolto a certa letteratura cinematografica per non aver tenuto nel dovuto conto le prime teoriche, complicando artificiosamente problemi che il pensiero critico precedente aveva già avviato a soluzioni positive. E' perciò indispensabile per garantire la validità e il progresso di una cultura cinematografica, rivedere con cura i vecchi testi che, sia pure tra confusionismi ed enunciazioni esteticamente poco rigorose, nascondono a volte più di quanto non possa sembrare i presupposti di un retto intendimento dell'arte filmica. Fornire gli orientamenti per un'approfondita ricerca delle prime teoriche del film in Italia, è voluto essere, appunto, lo scopo del presente lavoro.

---

(25) Luigi Pirandello: *Se il film parlante abolirà il teatro* in *Il Corriere della Sera*, Milano, 16 giugno 1929.

* * *

La suddivisione di questa ricerca nei quattro capitoli complessivi non è arbitraria. Essa è dovuta ad una logica interna che trova il suo fondamento nel diverso sviluppo della storia del cinema e delle teoriche che via via l'hanno accompagnata nella sua evoluzione. Circa il periodo delle origini, oggetto del primo capitolo, non potendo trattare di teoriche in senso proprio, abbiamo cercato di ridare un poco il senso di quegli anni che assistettero alla nascita della prodigiosa scoperta. Abbiamo esaminato cioè la produzione filmica di quel periodo e le reazioni che ad essa si accompagnarono nella stampa; le polemiche tra « denigratori » e « sostenitori », la nascita delle prime riviste specializzate, i primi balbettamenti di carattere teorico intorno ai valori mimici del film e alle sue differenze con il teatro.

Il secondo capitolo ci è stato invece suggerito dal periodo in cui il film timidamente si articola in vero e proprio linguaggio e dai contributi che il cinema italiano per primo e poi quello nordico e americano seppero porgere in questo senso. Periodo « chiave » della presente ricerca che tuttavia sfugge ad una definizione sistematica giacchè, se da una parte preme contro il cinema il grosso della cultura ufficiale, dalla altra la teorica si definisce già in varie tendenze. Mentre D'Annunzio e Bellonci si danno a coniare poetiche di un « cinema-fantasia », invocando Ovidio e Ariosto, il Masi già promuove un intelligente accostamento del film alle arti figurative, i futuristi suggeriscono audaci prospettive di linguaggio, Luciani elabora una precorritrice teoria del montaggio.

Nel terzo capitolo siamo mossi da un esame della situazione culturale europea quale essa si presentava all'indomani della prima guerra mondiale, nel tentativo di risalire alle cause che in Italia hanno maggiormente contribuito a deviare gli interessi della cultura dal cinema. Periodo questo in cui, viceversa, il cinema si affermò in Francia, Germania e Russia come fatto artistico e culturale e nacque una teorica del film già seriamente impostata. Tuttavia, fermo restando in noi il convincimento di una più intelligente letteratura cinematografica straniera rispetto a quella italiana, eccezion fatta per l'opera di Luciani, ci è premuto: 1) sottolineare i contributi di quelle teoriche volte a definire l'importanza della luce nel film, soprattutto in relazione al tentativo di deviare l'interesse critico dall'attore al regista; 2) indicare, sia pure per linee generali, le tappe fondamentali attraverso cui si evolve e matura una coscienza cinematografica in Italia: dalle prime riflessioni estetiche sulla mimica, alle « teoriche della luce », alla definizione degli elementi costitutivi specifici (montaggio, movimento di macchina, inquadratura ecc.) del linguaggio filmico.

Infine il quarto capitolo considera gli anni dei primi seri, per quanto timidi accostamenti della nostra Cultura al cinema; anni che videro soprattutto per opera di Gerbi da una parte e di Luciani dall'altra, stabilirsi le premesse per le ricerche posteriori.

E' chiaro che le prime teoriche del film in Italia (che, come abbiamo

visto, non sono generalmente che timide enunciazioni, frammenti), riesaminate oggi, risultano essere nella maggior parte dei casi del tutto superate. L'estetica cinematografica ha preso altre strade. Da un pezzo ormai ha definito il linguaggio filmico nei suoi elementi significativi di base, tanto che oggi è ritenuta oziosamente anacronistica ogni disquisizione sulla validità artistica del film. Alla ricerca del « segno specifico filmico » e quindi all'esigenza di riconoscere il cinema come un'arte al pari di quelle tradizionali è subentrata *una consapevolezza critica del segno stesso, inteso cioè come valore di un sistema significativo da definirsi nelle sue relazioni e nelle sue regole ai fini di una chiarificazione del processo comunicativo.*

Donde l'impostazione semiologica della nuova ricerca: analizzare il cinema dall'« interno », come « cinelingua », sistema, intelaiatura di convenzioni e codificazioni necessarie alla comunicazione. E quindi la nuova problematica che nasce in riferimento ai modelli metodologici della linguistica: in che senso si può per il cinema parlare di una « langue » e di una « parole »? Quali sono le relazioni tra le forme e i significati dei segni filmici? Quali i rapporti tra i segni stessi? Quali sono i piani traverso cui si sviluppa il processo di significazione, vale a dire che cosa avviene nella nostra mente a contatto con il segno, quali « stimoli » provoca esso in noi perché riusciamo a « capire »? Quali i processi tecnico-semantici che presiedono alla formazione di un discorso poetico filmico? E così anche l'analisi comparativa con le altre arti è mutata nelle sue premesse. Non si tratta più di comparare il cinema alla narrativa e alla musica per riceververi i segni differenzianti. Il problema per la critica cinematografica è oggi semmai di vedere se il segno propriamente filmico sia capace di vita autonoma o debba invece e in quale misura ricorrere al « sostegno » di altro o altri sistemi di significazione proprio per realizzare la sua funzione di strumento di conoscenza. Si tratta di ricercare se la polifonia informazionale debba considerarsi una mera aggregazione semantica, qualcosa « in più » la cui presenza non è determinante ai fini dell'elaborazione di un messaggio poetico filmico, o viceversa se essa risulti composta di elementi semantici dalla cui compresenza la definizione cinema-linguaggio non può assolutamente prescindere .

Tuttavia, se si ridimensiona in prospettiva odierna il valore della primitiva riflessione teorica, rimane incontestabile la sua importanza «formativa » giacché proprio passando attraverso questa prima letteratura minore si è potuti giungere al rinvenimento del segno filmico e quindi ad una impostazione più rigorosa e scientifica della problematica cinematografica. Di conseguenza, qualsiasi indagine di carattere storico che voglia inquadrare criticamente l'evoluzione dell'estetica cinematografica, non può assolutamente prescindere da un esame delle sue umili origini.

FONTI PRINCIPALI

Giustino L. Ferri, **Tra le quinte del cinematografo** in « La Lettura », Milano, ottobre 1906.

SAGGI Giovanni Papini, **La filosofia del cinematografo** in « La Stampa », Torino, 18 maggio 1907.

Pierre Giffard, **Il cinematografo devia** in « La Lanterna » n. 9, 1907.

Edmondo De Amicis, **Cinematografo cerebrale** in « L'Illustrazione Italiana », Milano, 1° dicembre 1907.

« La Gazzetta del Popolo », Torino, 3 marzo 1908: **I pericoli del cinematografo.**

Ernesto Ragazzoni, **Dal teatro al cinematografo** in « La Stampa », Torino, 21 marzo 1908.

Enzo Ferrettini, **Cinematografi** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 21 settembre 1908.

Giuseppe Prezzolini, **Italiani all'estero (Ricciotto Canudo)** in « La Voce », Firenze, 10 aprile 1909.

U. Pierantoni, **Cinema e teatro** in « Il Tirso », Roma, 15 agosto 1909.

F. Paul Liesegang, « Il cinematografo » (manuale di cinematografia), Fratelli Bocca, Torino 1909.

Edipi, **Il teatro della nevrosi** in « La Scena Illustrata », Firenze, 1° luglio 1910.

« Il Corriere della Sera », **Il cinematofono,** Milano, 30 agosto 1910.

Cesare Mansueti, **Il cinematografo e le sue conseguenze nelle arti** in « Cine-fono », Napoli, 10 settembre 1910.

F. Gastaldi, **Il cinematografo e l'educazione** in « La Vita Cinematografica », Torino, 5 dicembre 1910.

Giovanni Nicotra, **Il Cinematografo, l'Arte e la Morale** in « Cine-fono », Napoli, 17 settembre 1910.

Cesare Mansueti, **La psicologia del cinematografo** in « Cine-fono », Napoli, n. 127, 1910.

Luigi Marone, **I progressi della cinematografia** in « Cine-fono », Napoli, n. 129, 1910.

Giuseppe de Liguoro, **La cinematografia attraverso il prisma della mente e del cuore** in « Cine-fono », Napoli, n. 137, 1910.

Totò Biondi, **Ormai è tempo** in « La Vita Cinematografica », Torino, 30 aprile 1911.

Luigi Marone, **Cinematografo e teatro** in « La Vita Cinematografica », Torino, 20 giugno 1911.

Le proiezioni cinematografiche e l'accompagnamento musicale in « Cine-fono », Napoli, 3 agosto 1911.

A.A. Cavallaro, **L'evoluzione cinematografica** in « La Vita cinematografica », Torino, 10 settembre 1911.

Mario Voller Buzzi, **L'arte drammatica e la cinematografia** in « La Vita Cinematografica », Torino, 15 dicembre 1911.

Alfredo Morvillo, **Gli attori nel teatro e nel cinematografo** in « Cinema », Napoli, 20 dicembre 1911.

Giovanni Nicotra, **Il cinematografo e gli studi di psicologia collettiva** in « Cine-fono », Napoli, n. 152, 1911.

Anton Giulio Bragaglia: **Fotodinamica futurista,** Ed. Nalato, Roma, 1911.

Mario Sobrero, **Fasti e segreti del cinematografo** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 3 marzo 1912.

Raymondo, **L'ultima musa** in « L'Illustrazione Cinematografica », Milano, 1° aprile 1912.

Roberto Radogna, **Ai grandi artisti di teatro** in « La Vita Cinematografica », Torino, 30 aprile 1912.

G.B. Avellone, lettera su « Il Giornale d'Italia », Roma, 18 ottobre 1912.

Alberto Salvini, **Teatro e cinematografo** in « L'Illustrazione Cinematografica », Milano, 5-10 dicembre 1912.

Luciano Zuccoli, **Cinematografo e teatro** in « Il Marzocco », Firenze, 27 luglio 1913.

Sebastiano A. Luciani, **Il cinematografo e l'arte** in « Il Marzocco », Firenze, 10 agosto 1913.

Edoardo Boutet, **Il cinematografo** in « La Nuova Antologia », Roma, 16 agosto 1913.

Alfredo Centofanti, **Tra scene e pellicole ovvero tra letterati e analfabeti** in « L'Illustrazione Cinematografica », Milano, 3 ottobre 1913.

Inchiesta sul cinematografo condotta da « Il Nuovo Giornale » di Firenze, 21 novembre - 9 dicembre 1913.

Giuseppe Prezzolini, **Viva il cinematografo** in « La Vita Cinematografica », Torino, 7 gennaio 1914.

Gabriele D'Annunzio, Intervista concessa a « Il Corriere della Sera », Milano, 28 febbraio 1914. **A colloquio con D'Annunzio. Una forma nuova del dramma. L'attrazione al cinematografo. « Cabiria ». Nuovi lavori.**

P.A. Berton, **Libero corde fabulari** in « Il Maggese cinematografico », Torino, 25 aprile 1914.

Raffaele Polisenso, **La decadenza del teatro** in « L'Illustrazione cinematografica », Milano, 31 maggio 1914.

Giuseppe Prezzolini, **Paradossi educativi** in « La Voce », Firenze, 22 agosto 1914.

Tullio Nelli, **La cinematografia elevata ai fastigi dell'arte: « Cabiria »** in « La Tribuna », Roma 21 maggio 1914.

Paolo Azzurri, **Come si possa diventare artisti cinematografici,** Ediz. della scuola cinematografica « Azzurri », Firenze 1915.

Civiltà Cattolica, **Cinematografo e scuola**, I° quaderno 1915, Roma.

Mario Pensuti, **Teatro e cinematografo** in « Apollon », Roma, 1° febbraio 1916.

A. Rosso, **La Crociata per l'arte nel cinematografo** in « Apollon », Roma, 1° febbraio 1916.

Anton Giulio Bragaglia, **Elogio delle mani** in « Apollon », Roma, 1° febbraio 1916.

Nicola Porzia, **La coreografia** in « Apollon », Roma, 1° marzo 1916.

Pietro Solari, **Naturalismo** in « Apollon », Roma, 1° marzo 1916.

Goffredo Bellonci, **Estetica del cinematografo** in « Apollon », Roma, 1° aprile 1916.

A. Rosso, **Quel che dovrebbe essere il dramma moderno del cinematografo** in « Apollon », Roma 1° aprile 1916.

S.A. Luciani, **Impressionismo scenico** in « Apollon », Roma, 1° aprile 1916.

SAGGI S.A. Luciani, **Poetica del cinematografo** in « Apollon », Roma, 1° maggio 1916.

Nicola Porzia, **La decima Musa** in « Apollon », Roma, 1° agosto 1916.

Alfredo Masi, **Un programma** in « Apollon », Roma, 1° agosto 1916.

Goffredo Bellonci, **Manifesto per una rivoluzione cinematografica** in « Apollon », Roma, 1° agosto 1916.

Antonio Gramsci, **Teatro e cinematografo** in « L'Avanti », Roma, 26 agosto 1916.

F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Cheti: **Primo Manifesto per la cinematografia futurista,** 11 settembre 1916 in « L'Italia Futurista ».

Corrado Ricci, **Etica ed Estetica del cinematografo** in « Il Giornale d'Italia », Roma, 10 febbraio 1917.

Ferdinando Russo, intervista in « Film », Napoli, 20 aprile 1917.

Salvatore Di Giacomo, intervista in « Il Cinema Ilustrato », Roma, 16 giugno 1917.

Yors, **Dal proscenio alle quinte del nostro cinematografo** in « Cinemagraf », Milano, 15 ottobre 1917.

Isidoro Di Falco, **Cinematografo e arte** in « Film », Napoli, 14 novembre 1917.

Agostino Bavas, **Cinematografo e critica** in « Film », Napoli, 31 maggio 1918.

Giovanni Bertinetti, **Il cinema, scuola di verità e di energie** in « La Vita cinematografica », Torino, dicembre 1918.

S.A. Luciani, **Il primo esempio di sceneggiatura cinematografica** in « Cronache d'Attualità », Roma, 15 marzo 1919.

S.A. Luciani, **Il primo esempio di iconografia cinematografica** in « Cronache d'Attualità », Roma, 15 maggio 1919.

Gabriele D'Annunzio, **La cinematografia e l'ora presente** in « La Vita Cinematografica », Torino, 22-30 maggio 1919.

C.B. Bonzi, **Cortesie d'oltr'alpi** in « La Vita Cinematografica », 15 luglio 1919.

S.A. Luciani, **Lo scenario cinematografico** in « Cronache d'Attualità », Roma, 10 agosto 1919.

S.A. Luciani, **L'attore cinematografico** in « Cronache d'Attualità », Roma, 15 novembre 1919.

Carlo Tridenti, **Cinematografo e Poesia** in « In Penombra », Roma, febbraio 1919.

S.A. Luciani, **Le idealità del cinematografo** in « In Penombra » (non ci è stato possibile rintracciarne la data precisa) 1919.

Roberto Bracco, **Cinematografo** in « Tra le arti e gli artisti », Ed. G. Giannini, Napoli, 1919, pp. 295-302.

Piero Antonio Gariazzo, **Il teatro muto**, Ediz. S. Lattes e C. Torino, 1919.

Louis Delluc: **Cinéma et C.ie**, Grasset, Paris 1919.

Henri Berger Diamant, **Le cinéma**, La Renaissance du Livre, Paris 1919.

Urban Gad, **Filmen. Dens Midler og Maal**, Kobenhavn 1919.

Louis Delluc, **Photogenie**, De Brunoff, Paris 1920.
Hans Richter, **Filmkritische Aufsätze**, Richter, Berlin 1920.
Hans Richter, **Der Spiel-Film. Ansätzs zu einer Dramaturgie des Films**, Richter, Berlin 1920.
Vittorio Malpassuti, **Cronache cinematografiche** in « Cronache d'Attualità », Roma, gennaio 1921.
Angelo Piccioli, **D'Annunzio e il cinematografo** in « Cronache d'Attualità », Roma, febbraio 1921.
Louis Delluc, **Charlot**, De Brunoff, Paris 1921.
Louis Delluc, **La jungle du cinéma**, Aux Editions de la Sirène, Paris 1921:
Jean Epstein, **Bonjour, cinéma**, Editions de la Sirène, Paris 1921.
Sebastiano A. Luciani, **Verso una nuova arte: il cinematografo,** Ausonia, Roma 1921.
Aldo Gabrielli, **Piccole note di un'arte grande** in « La Rivista Cinematografica », Torino, 25 gennaio 1922.
Filippo De Pisis, **Il ridicolo nel cinematografo** in « Le Maschere », 15 febbraio 1922.
S.A. Luciani, **Valutazione artistica del cinematografo** in « Le Maschere », 19 marzo 1922.
S.A. Luciani, **Le idealità del cinematografo** in « Le Maschere », 23 aprile 1922.
Fabrizio Romano, **L'Arte sordo-muta** in « La Vita Cinematografica », Torino, 7 luglio 1922.
Fabrizio Romano, **Per creare il film italiano** in « La Vita Cinematografica », Torino, 22 luglio 1922.
S.A. Luciani, **Il valore spirituale del cinematografo** in « Il Giornale d'Italia », Roma, 13 agosto 1922.
Dziga Vertov, **Kinoki-Perevorot** in « Lef » n. 3, Moskvà 1923.
S.M. Eisenstein, **Montaz attraktsionov** in « Lef », Moskvà, n. 3, 1923.
Louis Delluc, **Drames du cinéma**, Aux Editions du Monde Nouveau, Paris 1923.
A.M. Nasalli Rocca, **Il teatro di domani ed il suo profeta** in « L'Ora d'Italia », 2 febbraio 1924.
Nino Valentini, **Il soggetto** in « Comoedia », Milano, n. 7, 1924.
Henry Furst, **Il cinema non è arte** in « L'Idea Nazionale », Roma, 9 luglio 1924.
Nino Valentini, **Il cinema è arte** in « Comoedia », Milano, n. 15, 1924.
Dziga Vertov, **Otvet na piat'voprosov** in « Kino », n. 43, Moskvà 1924.
Béla Balázs, **Der sichtebare Mensch, oder die Kultur des Films,** Deutsch-österreichischer Verlag, Wien 1924.
Raffaello Franchi, **Cinema, scuola e pittura** in « Il Baretti », Torino, 15 giugno 1925.
Carlo Sircana, **Cinematografo** in « Comoedia », n. 6, 1925.
Fritz Lang, **La missione del direttore artistico** in « Comoedia », Milano, n. 13, 1925.
Les Cahiers du Mois: numero speciale dedicato al cinematografo, in « Cinéma », n. 16-17, Paris 1925.

SAGGI Leon Moussinac, **Naissance du cinéma**, J. Povolozky et C.ie Editeurs, Paris 1925.

Oreste (Guglielmo Alberti), **Charlie Chaplin e « La febbre dell'oro »** in « Il Baretti », Torino, 6 giugno 1926.

Massimo Bontempelli, Una lettera inviata al « Il Tevere », Roma, 14 agosto 1926.

S.A. Luciani, **L'attore cinematografico** in « Il Tevere », Roma, 11 settembre 1926.

A.G. Bragaglia, **Intorno al mio cinematografo** in « Comoedia », Milano, 20 settembre 1926.

Corrado Pavolini, **Cinema puro** in « Il Tevere », Roma, 2 ottobre 1926.

Raffaello Franchi, **Cinema e pittura** in « Il Tevere », Roma, 20 ottobre 1926.

Antonello Gerbi, **Teorie sul cinema** in « Il Convegno », Milano, 25 novembre 1926.

Alberto Spaini, **Pregiudizi del laico** in « Il Tevere », Roma, 30 ottobre 1926.

Antonello Gerbi, **Iniziazioni alle delizie del cinema** in « Il Convegno », Milano, 25 ottobre 1926.

La Fiera Letteraria, **Dopo un anno,** Milano, 12 settembre 1926.

Alberto Spaini, **Cinéma** in « 900 », Firenze, autunno 1926.

S.A. Luciani, **La vie comme cinéma** in « 900 », Firenze, inverno 1926-7.

Giulio Antamoro, **Evoluzione** in « L'Eco del cinema », Firenze, dicembre 1926 - gennaio 1927.

Alberto Luchini, **Autonomia del cinematografo** in « Il Tevere », Roma, nn. 3, 4 1927.

Solaria: numero speciale dedicato al cinematografo, Firenze, marzo 1927.

Piero Gadda, **Giovinezza del cinema** in « La Fiera Letteraria », Milano, 19 giugno 1927.

Guido Artom, **« Epos » cinematografico** in « Il Tevere », 29 aprile 1927.

Antonello Gerbi, **Cinema, mode e speranze** in « Il Convegno », Milano, 25 maggio 1927.

Bruno Barilli, **Ora cinematografica** in « Il Tevere », Roma, 11 giugno 1927.

Mario Da Silva, **Il cinema al servizio della cultura** in « La Fiera Letteraria », Milano, 17 aprile 1927.

S.A. Luciani, **Il « fonofilm » e un problema estetico** in « La Fiera Letteraria », Milano, 7 agosto 1927.

Massimo Bontempelli, **Nous et le theatre** in « 900 », Firenze, marzo 1927.

Ricciotto Canudo, **L'usine aux images,** Office Central d'edition, Genève, Etienne Chiron, Paris 1927.

Piero Gadda, **Giorno di paga** in « La Fiera Letteraria », Milano, 4 marzo 1928.

Enzo Ferrieri, **Il cinematografo e le sue purità** in « Il Convegno », Milano, 19 marzo 1928.

Pietro Solari, **Appunti cinematografici** in « La Fiera Letteraria », Milano, 29 aprile 1928.

Piero Gadda, **Il circo** in « La Fiera Letteraria », Milano, 15 maggio 1928.

S.A. Luciani, **L'Antiteatro,** Ediz. « La Voce », Roma 1928.

Periodici

Leo Longanesi, **Breve storia del cinema italiano** in « L'italiano », Bologna, gennaio-febbraio 1933.

Umberto Barbaro, **Nascita del film d'arte** in 40° anniversario della cinematografia (1895-1935), numero unico Roma 1935.

Jacopo Comin, **Appunti sul cinema d'avanguardia** in « Bianco e Nero », Roma, n. 1, gennaio 1937.

Jacopo Comin, **L'usine aux images** (recensione) in « Bianco e Nero », Roma, n. 1, gennaio 1937.

Umberto Barbaro, **Histoire d'un Pierrot** in « Bianco e Nero », Roma, n. 1, gennaio 1937.

Mino Doletti, **D'Annunzio e lo schermo** in « Lo Schermo », Roma, ottobre 1937.

Mario Corsi, **Giubileo di un decano del cinema** in « Scenario », Roma, novembre 1937.

Francesco Soro, **L'opera cinematografica di D'Annunzio** in « Cinema », Roma, 25 marzo 1938.

Maria Adriana Prolo, **Torino cinematografica prima e durante la guerra** in « Bianco e Nero », Roma, ottobre 1938.

Emilio Ceretti, **Storia della critica cinematografica in Italia** in « Cinema », Roma, 10-25 gennaio, 10 febbraio 1939.

Silvio Pappalardi, **I primi cinema napoletani** in « Cinema », Roma, marzo 1939.

Luigi Bianconi, **D'Annunzio e il cinema** in « Bianco e Nero », Roma, novembre 1939.

Umberto Barbaro, **Bibliografie del cinema** in « Cinema », Roma, 25 gennaio 1940.

Enzo Provenzale, **Un'inchiesta di « Solaria »** in « Bianco e Nero », Roma, n. 2, 1941.

Giuseppe Maria Lo Duca, **Il fondatore dell'estetica cinematografica: Ricciotto Canudo** in « Cinema », Roma, 10 gennaio 1942.

Luigi Bianconi, **Arte muta e letteratura** in « Bianco e Nero », Roma, febbraio 1942.

Franco Berutti, **Estetica del cinema** in « L'Italia Giovane », Novara, 10 giugno 1942.

Guido Aristarco, **Della dottrina estetica** in « Spettacolo », Forlì, gennaio 1943.

Giuseppe Maria Lo Duca: **Du cinéma et de son esthétique** in « Intermède », Paris, n. 2, 1947.

Georges Sadoul, **L'avant-garde en France et dans le monde** in « Ciné-Club », Paris, ottobre 1948.

Renato May, **Teorica generale del film** in « Bianco e Nero », Roma, gennaio 1949.

Giuseppe Maria Lo Duca, **Notes sur Canudo** in « La revue du cinéma », nuova serie, Paris, maggio 1949.

SAGGI Umberto Barbaro, **Ricordo di S.A. Luciani** in « Filmcritica », Roma, gennaio 1951.
Mario Verdone, **S.A. Luciani** in « Bianco e Nero », Roma, gennaio 1951.
Georges Sadoul, **La tecnica rivoluzionaria nella « Cabiria » di Pastrone** in « Cinema », Roma, 15 marzo 1951.
Ferdinando Rocco, **Gramsci e il cinema** in « La Rivista del cinema italiano », Roma, febbraio 1954.
Davide Turconi, **La teorica del film nasce dalla poesia** in « Cinema », Roma, n. 127, 1954.
Nedo Ivaldi, **Tre saggi di cinema su** « Il Baretti » in « La Rivista del cinema italiano », Roma, gennaio 1955.
Glauco Viazzi, **I primi anni della critica cinematografica in Italia** in « Ferrania », Milano, n. 12, 1956.
Mario Arosio: **Appunti per una storia della critica cinematografica in Italia** in « Cronache del cinema e della televisione », Roma, nn. 30-1, 32-3 1959.
Mario Verdone, **Lineamenti di storia del cinema in rapporto alla evoluzione del linguaggio filmico** in « Filmcritica », Roma, febbraio 1962.
Mario Verdone, **Dziga Vertov nell'avanguardia** in « Filmcritica », Roma, novembre-dicembre 1963.
Georges Sadoul, **D. Vertov, i futuristi italiani, Apollinaire, e il montaggio delle registrazioni** in « Bianco e Nero », Roma, luglio 1964.
Mario Verdone, **Cinema e futurismo** in « La Biennale », Venezia, n. 44, 1964.
Mario Verdone, **Anton Giulio Bragaglia** in « Bianco e Nero », Roma, maggio-giugno 1965.

Testi
Ettore M. Margadonna, **Cinema, ieri e oggi,** Domus, Milano, 1932.
Francesco Soro, **Splendori e miserie del cinema,** Consalvo, Milano 1935.
Tom Antongini, **Vita segreta di Gabriele D'Annunzio,** Mondadori 1938.
Vinicio Arnaldi, **Cinema, arma del nostro tempo,** La Propra, Milano 1939.
Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, **Problemi del film,** Edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1939.
Francesco Pasinetti, **Storia del cinema dalle origini a oggi,** Edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1939.
Carlo Ludovico Ragghianti, **Luciani e Canudo** in « Cinema arte figurativa » 1939; il testo è invece del 1952, Einaudi Torino.
Eugenio Ferdinando Palmieri, **Vecchio cinema italiano,** Zanetti, Venezia, 1940.
Alexandre Arnoux, **Du muet au parlant,** La Nouvelle Edition, Paris 1940.
Marcel Lapierre, **Antologie du cinéma,** La Nouvelle Edition, Paris 1947.
René Jeanne e Charles Ford, **Histoire du cinéma,** Robert Laffont, Paris 1947.
Nicolaj A. Lebedev, **Ocerk istorii kinò SSSR,** Goskinoizdat, Moskvà 1947.
Siegfried Kracauer, **From Caligari to Hitler,** Princeton, 1947.
Georges Sadoul, **L'invention du cinéma (1832-1897), Histoire générale du cinéma,** I, Paris, Denoël, 1946.

Georges Sadoul, **Les pionniers du cinéma: de Méliès à Pathè, 1897-1909, Histoire générale du cinéma,** II, Denoël, Paris, 1947.
Georges Sadoul, **Histoire d'un art: le cinéma des origines à nos jours,** Denoël, Paris, 1949.
Mario Verdone, **Teoria del film e tecnica della realizzazione cinematografica,** Pro Deo, Roma 1948-49.
Eve Francis, **Temps heroiques: théâtre et cinéma,** Editions Denoël, Paris, 1949.
Francesco Flora, **Le correnti letterarie** in « Cinquant'anni di vita intellettuale italiana », Vol. II, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1950, pp. 137-171.
Guido Aristarco, **L'Arte del film,** Bompiani, Milano 1950.
Adriana Maria Prolo, **Storia del cinema muto italiano,** Ed. Poligono, Milano, 1951, Vol. I.
Luigi Rognoni, **Cinema muto dalle origini al 1930,** Ediz. di « Bianco e Nero », Roma, 1952.
Mario Verdone, **Gli intellettuali e il cinema,** Edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1952.
Glauco Viazzi, **Charlie Chaplin e la critica,** Laterza, Bari, 1955.
Pierre Lherminier, **L'art du cinéma,** Seghers, Paris 1960.
Guido Aristarco, **Storia delle teoriche del film,** Einaudi, Torino 1960.
Guido Aristarco, **Miti e realtà nel cinema italiano,** Il Saggiatore, Milano 1961.
Luigi Chiarini, **Introduzione** al saggio **« Arte e Tecnica del film »,** Laterza, Bari, 1962, pp. 7-34.
René Jeanne e Charles Ford, **Cinema e stampa,** Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1964.
Jean Epstein, **Le cinématographe vu de l'Etna,** Ecrivains Réunis, Paris, s.d.
Libero Bizzarri e Libero Solaroli, **L'Industria cinematografica italiana,** Parenti editore, s.d.
Carlo Lizzani, **Storia del cinema italiano,** Parenti, Firenze s.d.
René Jeanne, **Cinéma 1900,** Flammarion et C.ie éditeurs, 1965.

CONTRIBUTO ALLE RICERCHE PER LA STORIA DEL CINEMA: ROBERTO BRACCO

di Mario Quargnolo

Il nome di Roberto Bracco appare di frequente nelle storie del cinema. Infatti il contributo portato dal drammaturgo al cinema nei suoi anni cruciali (1914-1920) non è ignorato da studiosi come Roberto Paolella, Georges Sadoul, Francesco Pasinetti, Maria Adriana Prolo, Eugenio Ferdinando Palmieri e da altri ancora. Bracco insomma aderì al cinema quando esso stava diventando un'arte e volle portare anche la sua pietra all'edificazione del nuovo grande monumento che si affiancava superbamente ai celebratissimi templi dello spettacolo tradizionale. Ma se la presenza di Bracco nel cinema degli anni decisivi è un incontrovertibile dato di fatto, non sufficientemente chiarita è la qualità di tale presenza. Sicché giustamente il « Filmlexicon » (1) scrive: « Sull'importanza di Bracco pel teatro italiano verista la critica è sempre stata — pur attraverso sfumature notevoli — concorde. Meno pacifico il riconoscimento del suo apporto al film naturalistico o prerealistico del cinema muto. È indiscutibile il valore di *Sperduti nel buio*. Meno certi — e meno studiati — rimangono i significati di altri film, tratti dai suoi drammi o da soggetti originali ».

E proprio da tale osservazione del « Filmlexicon » è nato questo studio, il quale, attraverso difficoltà di ogni genere, è riuscito, ci sembra, a diradare un poco le nebbie che avvolgevano l'opera cinematografica di Roberto Bracco. Come ben sanno coloro che si dedicano a ricerche siffatte, i mezzi di indagine disponibili sono quelli che sono e le avanzate, spesso faticose e brevi, si pagano a carissimo prezzo. Tuttavia non c'è altro sistema per progredire, per rifiutare la

(1) ROBERTO CHITI, *R.B.* in « Filmlexicon degli Autori e delle opere », volume I, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1958.

pigrizia del luogo comune, per compiere, nello stesso tempo, lavoro di verifica e di proposta.

Chi scrive queste righe non poteva ovviamente fare tutto da solo. La materia era troppo informe per permetterglielo. E così alcune qualificate persone sono accorse gentilmente in suo aiuto: Mario Vani, che fu intimo di casa Bracco e raccolse quotidianamente le confidenze del drammaturgo; Giuseppe Lega, critico cinematografico da quasi un sessantennio che recensì tutte le opere tratte da Bracco e che spesso assistette anche alla loro lavorazione nei teatri di posa romani; Roberto Paolella che pure conobbe il drammaturgo e col quale ebbe conversazioni sull'argomento in esame; l'attore teatrale e cinematografico Filippo Scelzo; e ancora, e infine, gli amici saggisti e filologi Roberto Chiti e Tino Ranieri. A tutti un cordiale grazie.

Curriculum cinematografico

Bracco si accostò al cinema quando praticamente si era del tutto consumata la sua attività di drammaturgo. « Il Piccolo Santo », il suo capolavoro e penultimo anello della sua collana teatrale, era stato rappresentato al Mercadante di Napoli dalla compagnia di Ferruccio Garavaglia il 17 marzo 1912. In quell'epoca Bracco, ancora incerto sull'avvenire del cinema come vedremo, era soprattutto distaccato e saltuario frequentatore di sale cinematografiche. Si ricorda, per esempio, la sua presenza come « ospite d'onore » (con Benedetto Croce e Matilde Serao) alla serata di gala per la prima dell'*Inferno* della Milano Film (Mercadante di Napoli, 1909), ma non sono note le sue reazioni.

Secondo la Prolo (2) nel 1912 la Partenope Films di Napoli realizzò un non meglio identificato *Diritto di vivere* da un dramma di Roberto Bracco, e secondo il Sadoul, peraltro non confermato né dalla Prolo, né dal Paolella (3), nello stesso 1912 si ebbe una prima

(2) Maria Adriana Prolo, « *Storia del cinema muto italiano* », vol. I, Poligono, Milano 1951.

(3) Mi riferisco all'« Elenco delle pellicole mute realizzate in Italia dal 1904 al 1915 », pubblicato in fondo al citato volume della Prolo; al « Contributo alla storia del cinema italiano, anni 1911-1912 » portato da Roberto Paolella su « Bianco e nero », anno VI, novembre-dicembre 1942; e a ricerche personali.

riduzione di *Sperduti nel buio* a cura dell'Itala Film di Torino. Nel 1914 il drammaturgo, interrompendo le trattative con una casa straniera, concedeva alla Morgana Film di Nino Martoglio e Roberto Danesi, i diritti di riproduzione del dramma « Sperduti nel buio ». « Per la realizzazione del film ho dato la preferenza a un nome italiano e ho piena fiducia », dichiarò in un'intervista. Il film, annunciato nel gennaio 1914, fu girato nel maggio dello stesso anno, e presentato in visione privata il 19 settembre e in visione pubblica (salone Margherita di Napoli) nel dicembre 1914. Durante la lavorazione del film, il sottosegretario di stato alla Pubblica Istruzione visitò gli stabilimenti della Morgana. Nella seconda metà del 1915 la Polifilm di Napoli realizzò *L'Avvenire in agguato*, prima pellicola composta su soggetto originale di Roberto Bracco, poi presentata in prima visione nel marzo 1916 al Quattro Fontane di Roma. Per *L'Avvenire in agguato* Bracco ebbe un compenso di seimila lire, somma normalissima per il tariffario dell'epoca, ma l'autore trovò « esagerato » il compenso (4).

Nel 1916, intanto, la Volsca Films di Velletri metteva in cantiere un'altra opera su soggetto originale del Bracco: *Nei labirinti di un'anima.*

Bracco, tuttavia, ebbe le maggiori soddisfazioni — almeno sul piano del successo popolare — con la Caesar Film di Giuseppe Barattolo, un altro napoletano come lui e suo fervente ammiratore. Dalla Caesar Film di Roma uscirono pellicole come *La Piccola Fonte* (1917), *Nellina* (1917), *Don Pietro Caruso* (1916, che fu la prima della serie). Erano tutte riduzioni di celebri drammi teatrali. Francesca Bertini, protagonista de *La Piccola Fonte*, così ricordò lo strepitoso successo della pellicola: « La prima di questo gioiello di film fu data per beneficenza al teatro Quattro Fontane di Roma. Quando la pazza si precipita dal muraglione un urlo si leva da tutta la sala. Gli applausi sono interminabili, l'emozione ha stretto i cuori di tutti, una signora dell'aristocrazia sviene... » (5). Naturalmente, fra Bracco e Barattolo, caratteri generosi ma focosi, non sempre i rapporti furono del tutto lisci, anche se poi la pace ritornava raggiantemente a splendere.

L'avvocato Francesco Soro, che patrocinò le principali cause del

(4) Tommaso De Filippis, *Il primo soggetto di R.B.*, in « Cine-teatro », n. 8, 15 aprile 1946.

(5) Francesca Bertini, *Arte e vita di F.B.*, in « Film », Roma, luglio 1938.

cineasti del muto italiano, rievoca questo gustoso aneddoto: « Un giorno mi capita nello studio Roberto Bracco. Vengo da Napoli — mi disse — a bella posta per pregarvi di un'ambasciata. Voi dovete farmi *'u piacere* di dire a don Peppino che è *'nu fetente.* Sono due mesi che lo cerco e che gli scrivo per definire la cessione dei diritti d'autore della mia « Piccola Fonte » e la messa in lavorazione del film: nemmeno mi risponde » (6). Tutto finì in un cordiale abbraccio, come i fatti successivi dimostrano. Invece fu assai più dura la disputa che il Soro dovette diplomaticamente appianare fra altri due amici fraterni: lo stesso Bracco e Lucio D'Ambra. Era accaduto, per farla breve, che Roberto Bracco aveva accusato di plagio D'Ambra, autore del *Re, le Torri e gli Alfieri,* film, sempre secondo il Bracco, ricalcato dalla sua novella « La Principessa ». I buoni uffici dell'avvocato Soro evitarono il peggio. Come raccontò Lucio D'Ambra: « L'avvocato Soro, quindi, chiuse in un sorriso la pratica e volle che Bracco ed io ci riabbracciassimo per non liticare mai più. Cosa che Bracco ed io abbiamo fatto con scrupolosa diligenza, così nel nostro copioso epistolario che occuperebbe parecchi volumi, come nei nostri incontri che furono sempre troppo rari per la nostra amicizia » (7). Giova ancora ricordare che « La Principessa » — storia di due donne, di diversi costumi, ma rassomiglianti come due gocce d'acqua; il medesimo punto di partenza del *Re, le Torri e gli Alfieri* — prima acquistata dal Barattolo per la somma di quattromila lire, fu poi ceduta alla Celio che ne fece un film con Leda Gys.

Bracco intanto continuava a scrivere soggetti originali. Per la Tespi Film di Roma preparò il canovaccio di *Le due Marie* che fu presentato in visione privata il 15 novembre 1918 e in prima visione pubblica agli inizi del 1919 al Quattro Fontane di Roma. Per la rivista « Il romanzo Film » di Lucio D'Ambra scrisse *La fiamma nascosta* poi divenuto *Luce nell'ombra,* rimasto tuttavia allo stadio letterario (1921). Nel 1922, Roberto Paolella e Gino Doria — che era anche il proprietario della casa abitata dal Bracco — si recarono da lui per proporgli di lavorare, quale soggettista, per la Lombardo Film di Gustavo Lombardo, che aveva i suoi stabilimenti al Vomero. Ma Bracco rifiutò. Nel 1923 Mario Bonnard inserì nel suo *Trittico*

(6) FRACESCO SORO, *Splendori e miserie del cinema,* Consalvo, Milano 1935.
(7) LUCIO D'AMBRA, *Sette anni di cinema,* in « Cinema », Roma (puntata del 10 febbraio 1938, n. 39).

una riduzione cinematografica di « Non è vero ». Questa è l'ultima presenza di Bracco nel cinema italiano muto.

Agli inizi del 1924 avvenne nella vita del Bracco un fatto significativo, cui è necessario accennare per capire gli sviluppi successivi della sua attività (o meglio, della sua « inattività ») nel campo cinematografico.

Cogliendo letteralmente di sorpresa l'opinione pubblica italiana, Roberto Bracco si presentava candidato alle elezioni politiche del 1924 nella lista antifascista di opposizione costituzionale capeggiata da Giovanni Amendola. Fu una decisione coraggiosa e generosa, ma del tutto negativa se misurata col metro della convenienza e dell'egoismo. Durante il ventennio fascista Bracco, che mai scese a patti, visse solitario e sdegnoso nominato (dalla stampa) e rappresentato (dalle compagnie nazionali) col contagocce.

Non è qui il caso di rievocare la storia della lunga contesa fra Bracco e il fascismo e delle alterne fasi di tale lotta (8), qui basterà vederne i riflessi nella « facies » filmica della sua operosità. Nel 1927 sul « Roma » di Napoli e nel 1929 sulla rivista « Comoedia » pubblicò alcuni brevi ricordi cinematografici sui quali torneremo in seguito. Sono documenti interessanti per conoscere la sua opinione in merito alla riduzione cinematografica di alcuni suoi famosi drammi. Nel 1938 si costituì in Roma la Scalera Film, casa dai grandi mezzi e dai progetti ambiziosi, la quale era manovrata dai napoletanissimi fratelli Scalera e dal « vecchio » Giuseppe Barattolo della Caesar Film (la firma che aveva prodotto, come si disse, *La Piccola Fonte, Don Pietro Caruso, Nellina*). Gli Scalera e Barattolo, anche per spirito di campanile, erano fervidi ammiratori di Bracco e si affrettarono subito ad assicurarsi l'esclusività del suo teatro e di un centinaio di novelle. Tra il dire e il fare però c'era di mezzo la questione del mai dissimulato antifascismo dell'autore. La Scalera comunque annunciò (si veda la stampa, anche non specializzata, dell'estate 1938) una riduzione filmica di *Don Pietro Caruso* per la regia di Corrado D'Errico e l'interpretazione di Armando Falconi, Luisa Ferida e Filippo Scelzo. Il film si sarebbe dovuto girare nel gennaio 1939. A questo punto intervenne la censura fascista con un perentorio veto,

---

(8) Mario Quargnolo, *La lunga contesa fra Bracco e il Fascismo*, in « Osservatore politico letterario », Milano, marzo 1967 - Mario Quargnolo, *L'amicizia Bracco-Amendola, all'insegna dell'antifascismo*, in « Gazzettino » di Venezia del 16 aprile 1967.

naturalmente e ufficialmente non per le note opinioni politiche dell'autore, ma perché il soggetto del lavoro « non rispondeva più alla vita attuale di Napoli ». (Come si sa, *Don Pietro Caruso* è un ubriacone che fa il galoppino elettorale e che vive con una figlia derelitta e sedotta). La Scalera Film più o meno capì che il soggetto era un pretesto per colpire l'antifascista Bracco e non insistette nello sfruttamento di quell'esclusività che si era assicurata. Comunque volendo aiutare in qualche modo l'artista che si trovava in grosse difficoltà economiche, gli Scalera ricorrevano a lui per consigli vari con l'intenzione di pagarglieli adeguatamente. Ma era la strada peggiore per una persona dalla sensibilità acutissima qual era il Bracco. « Alla casa Scalera, inoltre, perché spesso interpellato, Bracco fu sempre generoso di consigli, tanto che lo stesso Barattolo mi raccontò, una volta, che non poco si rimase meravigliati, allorché i fratelli Scalera si videro tornare indietro un assegno, col quale avevano creduto di ricompensare l'illustre scrittore dei consigli dati. Già. Perché Bracco, in ricchezza e in povertà, è stato sempre un gran signore » (9). In ogni modo *Don Pietro Caruso* non fu che un progetto. L'attore Filippo Scelzo, che nel film avrebbe dovuto sostenere la parte del seduttore della figlia, mi ha recentemente confermato di non avere mai ricevuto una sceneggiatura da studiare.

Agli inizi del 1942 si parlò di un rifacimento di *Sperduti nel buio* per opera di Francesco Pasinetti. Lo annunciò la stampa specializzata, come « Film » del 31 gennaio 1942 e « Si gira » del febbraio. Come nei vecchi romanzoni d'appendice, è qui necessario fare un passo indietro per ricordare che il classico *Sperduti nel buio* (quello del 1914) era il testo sacro degli studiosi che si raggruppavano intorno alle riviste « Bianco e Nero » e « Cinema » negli anni fra il '37 e il '43. Scampato al macero era arrivato, con altre tre pellicole indicative (*Histoire d'un Pierrot, Cabiria* e *I Topi grigi*) nella cineteca del Centro sperimentale di cinematografia, dove fu oggetto di lungo studio da parte di insegnanti e studenti. Il 20 marzo 1935 alcuni passi del film furono proiettati al « Supercinema » di Roma nel corso delle manifestazioni per il quarantennio del cinema. Erano inseriti in una « selezione e comparazione cronologica » di Luigi Chiarini nel capitolo tendente a dimostrare la priorità italiana su alcune soluzioni del film sociale alla russa.

---

(9) MARIO VANI, *R.B. e il cinema*, in « Lavoro nuovo » Genova, 12 marzo 1955.

Umberto Barbaro successivamente dedicò a *Sperduti nel buio* un paio di acuti saggi, cominciando da « Un film di un quarto di secolo fa », in « Scenario » del novembre 1936. Viene il sospetto che Barbaro, antifascista dichiarato, si rifacesse al film anche per ricordare di riflesso il commediografo fieramente avverso al Regime. Quando il giornale « Film » aprì ai suoi lettori la rubrica « Regaliamo idee ai produttori », il sottoscritto, allora giovanissimo, propose, fra l'altro, il rifacimento di *Sperduti nel buio.* « Film » del 21 gennaio 1939 prendeva nota e commentava: « Il Quargnolo inoltre propone dei rifacimenti, *Cabiria, Sperduti nel buio.* Ma diverse ragioni non consigliano questi rifacimenti ». Venendo subito dopo il caso *Don Pietro Caruso* (estate 1938) ora è lampante quali fossero le « diverse ragioni » che sconsigliavano. Però quell'idea trovò, si vede, altri e più quotati sostenitori e il Pasinetti tre anni dopo si rivolse agli Scalera con progetti concreti, che però non ebbero, per motivi ignoti, pratica attuazione.

Bracco morì il 20 aprile 1943 e il Ministero della Cultura popolare distribuiva alla stampa italiana una « nota di servizio » che imponeva di pubblicare la notizia con sole sei o sette righe di commento biografico. Il più diffuso settimanale dello spettacolo del tempo, « Film », ignorò del tutto la notizia. Curiosa è invece la reazione di « Cinema » che allora era diretto dal figlio di Mussolini, Vittorio (ma la redazione era sotterraneamente antifascista). Non potendo parlare apertamente di Bracco, « Cinema » girò l'ostacolo pubblicando, nel numero 167 del maggio 1943, un articolo con fotografie (10) sul vecchio film *Don Pietro Caruso.* Il nome di Bracco era appena menzionato come autore del dramma cui il film era ispirato, ma l'intendimento commemorativo della redazione era fin troppo chiaro. Alfredo Vinardi (11) rivelò che Bracco, negli anni della solitudine, scrisse tre scenari cinematografici che rimasero inediti: *La fine di Pulcinella, Una madre, Vedere.*

Il « remake » di *Sperduti nel buio* arrivò finalmente con il dopoguerra, ma si dimostrò degno dell'apologo della montagna partoriente un topolino. Come curiosità, si può ricordare che esso fu il primo lavoro della Romana Film di Fortunato Misiano, e anche l'unico tentativo impegnato (e perciò non redditizio) del fiorente pro-

---

(10) V.B., *Don Pietro Caruso,* in « Cinema », Roma, n. 167, maggio 1943.

(11) ALFREDO VINARDI, *Tre inediti di Bracco,* in « Cine-teatro », n. 8 del 15 aprile 1946.

duttore di pellicole ultrapopolari. Nonostante l'interpretazione di De Sica (Nunzio) e la sceneggiatura di Aldo Vergano, Cesare Zavattini, Fulvio Palmieri e dello stesso De Sica, il film, nel suo complesso, si rivelò come una stracca copia del prototipo muto. Fu anche presentato al festival di Cannes del '47 ottenendo, come si dice, un successo di stima (12).

Da allora nessun produttore ha più pensato a Bracco.

Adattamenti cinematografici

Bracco ha scritto una mezza dozzina di soggetti originali, seguendo una sua personale teoria sul film « psicologico ». Ma di gran lunga più interessante è stato il suo apporto indiretto, non trascurabile in almeno due pellicole mute: *Sperduti nel buio* e *La Piccola Fonte.*

Il sottoscritto non ha la minima intenzione di sfondare porte aperte ripetendo e parafrasando autorevoli giudizi sulla validità di quegli *Sperduti nel buio* (13). Il compito è un altro, quello cioè di cercare di capire fino a qual punto la collaborazione indiretta del soggettista si sia trasformata in collaborazione diretta. Maria Adriana Prolo nella sua nota « Storia » avverte che per « *Sperduti nel buio* si giunse per la prima volta ad una collaborazione perfetta tra l'autore del soggetto e lo sceneggiatore regista, Roberto Bracco e Nino Martoglio. Ambedue dotati d'istinto teatrale, furono concordi nell'intuire quali immagini avrebbero efficacemente reso visivo il dramma che infatti sullo schermo raggiunse maggior efficacia persuasiva ». Ci sono alcune dichiarazioni di Bracco (14) che lo farebbero addirittura coautore del film: « Non farò alcuna modificazione che possa cambiare il significato del dramma e del suo ambiente. Cercherò solamente di infondere nel personaggio del cieco una sorta di scoramento attraverso un istinto di forza ribelle e la debolezza alla quale l'ha condannato la fatalità. Questo personaggio troverà un'espressione tipica nell'attore a cui credo sia destinato: Giovanni Grasso... ».

---

(12) Doriana Danton, *Sperduti nel buio,* in « Hollywood », n. 33 agosto 1947.

(13) Nel n. 4 del « Nuovo spettatore cinematografico », Torino ottobre 1959 c'è tutto quanto può interessare sul film.

(14) Sono riportate nel citato fascicolo del « Nuovo spettatore cinematografico ».

Questa, a nostro avviso, era una dichiarazione che tendeva a fare di necessità virtù, perché il grande — e corpulento — attore siciliano era il solo primo attore della Morgana Film di Roma ed era già stato scelto dal marchese Alfredo di Bugnano, finanziatore della casa. Il cieco Nunzio del dramma « Sperduti nel buio » è « buono, mite, debole, assetato di tenerezza e fisicamente esile », Grasso era — è sempre Bracco che parla — « l'attore più massiccio, più nocchiuto, più nerboruto e violento che sia mai comparso alla ribalta ». Ma Giovanni Grasso, anche se rumoroso e violento, riuscì lo stesso a commuovere il pubblico e se Bracco non rimase proprio soddisfatto, tuttavia dovette riconoscere che dal suo Nunzio l'eccellente attore aveva saputo trarre un personaggio, diverso finché si voglia, ma non meno convincente di quello del dramma (15). Rispondendo a Saverio Procida che gli chiedeva: « Voglio sapere le modifiche, le aggiunzioni che hai fatto per sminuzzare la sintesi del tuo dramma in parecchie migliaia di metri di pellicola », Bracco affermava testualmente (16): « Posso garantirti che in ogni metro c'è un brano d'anima. E ciò senza modificare in nulla la sostanza del dramma. Qualche aggiunzione sì, per rendere più concreta, più visibile la conclusione... ». Sono tutte prove che danno ragione ai redattori del « Nuovo spettatore cinematografico » quando attribuiscono a Bracco la riduzione e la co-sceneggiatura del film. Sempre a proposito del quale ricordiamo una lettera del figlio di Roberto Danesi, pubblicata sul quotidiano milanese « Il Giorno » di qualche anno fa, in cui era scritto che il vero regista di *Sperduti nel buio* era stato il padre del mittente. Anche tale dichiarazione è stata accettata dagli scrupolosi filologi del « Nuovo spettatore », che hanno giustamente precisato: « Regia di Nino Martoglio, con la collaborazione di Roberto Danesi ». Per concludere, e anche rimanendo un poco nel dubbio (il muto italiano è ancora, per gran parte, un affascinante mistero) si può ben dire che *Sperduti nel buio*, nel suo bene e nel suo male, non è solo di Nino Martoglio.

Stabilire oggi, per di più con la copia sperduta nel buio! (17), quanto vi sia — a parte il soggetto, naturalmente — di Bracco, di Martoglio o di Danesi è impresa semplicemente vana che rischia

---

(15) MARIO VANI, scritto citato.

(16) Si veda il « Nuovo spettatore cinematografico ».

(17) Come è noto, l'unica copia esistente del film è scomparsa da Roma (dove era conservata, precisamente nella Cineteca del Centro sperimentale di cinematografia) durante l'occupazione tedesca.

addirittura di portare in ballo la mai risolta questione dell'autore di un film, e che richiama alla mente l'utopistica separazione netta tra il torto e la ragione, di manzoniana memoria. Ma è certo comunque che Bracco non fu l'impassibile spettatore della riduzione filmica e che pertanto le conclusioni di Eugenio Ferdinando Palmieri che vogliono Nino Martoglio ricreatore unico dell'impianto melodrammatico del lavoro teatrale sono piuttosto fragili (18).

Salvo quello probante di *Sperduti nel buio* e quello « minore » di *Nellina* non risultano, allo stato attuale delle ricerche, altri interventi diretti di Bracco nella realizzazione di pellicole desunte dalla sua « opera omnia ». Si sa invece, per sue espresse dichiarazioni, che non accettò con entusiasmo la riduzione cinematografica di *Piccola fonte* con Francesca Bertini « troppo bella, troppo invadente, troppo protagonista » per la parte di Teresa Baldi, la « piccola, l'umile, la *niente* » ispiratrice del marito inconsapevole: « Quando sul meraviglioso sfondo del mare azzurro e del fogliame di smeraldo, scorsi Francesca Bertini truccata da pazza, sentii un colpo secco al mio cuore d'autore ed esclamai povero me... Non m'era mai parsa così idonea a comandare, a spadroneggiare, a dominare pazzescamente!... Ella infatti non recitava, ma viveva con infinita semplicità ciò che la fantasia le suggeriva. Il metteur en scène in un cantuccio, taceva estasiato ». « Mentirei se dicessi d'aver poi riconosciuto del tutto il mio dramma nella proiezione del film. Ma è pure indubitato che in quel film Francesca Bertini ottenne un grande successo ». Sempre a proposito della Bertini, e nel medesimo articolo, Bracco dette della divissima una definizione largamente citata: « Era la personificazione completa della migliore cinematografia, più veramente italiana e più italianamente vitale di quei tempi, caratterizzata dalla genialità inconsapevole, dall'assenza di criteri precisi, dalla mutevolezza, dalla elasticità, dall'impreveduto, dall'imprevedibile, dall'avvento del capriccio, dall'indisciplina ». Un consenso che si unisce a quelli, altrettanto classici, del Delluc e di Umberto Barbato, il quale scrisse: « Francesca Bertini è stata, senza dubbio, un'attrice eccezionale e non soltanto una bella donna; ed il suo talento naturale le ha fatto raggiungere a volte un alto livello artistico ».

Francesca Bertini, oltre alla *Piccola Fonte*, interpretò anche *Don*

(18) EUGENIO FERDINANDO PALMIERI, *Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia 1940.

Pietro Caruso, ma fu attrice più intensa nell'asciutto *Assunta Spina* (tratto da Salvatore Di Giacomo).

La riduzione cinematografica del « Piccolo Santo » — che fu uno strepitoso successo del teatro italiano dal 1912 al 1945, specie nell'interpretazione di Ruggero Ruggeri — si risolse in una pellicola senza storia. Fu realizzata nel 1920 da Ugo Falena per la Bernini Film e interpretata da Goffredo D'Andrea e Silvia Malinverni, due attori crepuscolari del cinema italiano in decadenza. La compianta Cia Fornaroli, nuora di Arturo Toscanini, fu la bella e brava interprete di *Nellina,* produzione Caesar Film 1917. Fu appunto scritturata dalla Caesar quando danzava a Roma come prima ballerina al teatro Costanzi poiché « in quei tempi il cinema muto abbisognava di attori mimici per eccellenza » (19). Bracco, come si dirà meglio qui di seguito, considerava il cinema il prolungamento della pantomima, e forse la scelta della Fornaroli dipese anche da una sua indicazione.

L'« implacabile » (per dirla con Roberto Paolella) Palmieri così riassume il contributo di Bracco al cinema muto italiano: « In quella varia letteratura bracchiana — composta sui naturalisti e sui posciadisti francesi e munita di intenzioni ibseniane — i produttori trovarono il film « sociale », il film « psicologico », il film « piccante »; e l'autore, in fama di genialità, fu salutato maestro. Luca Cortese, per ogni prima di don Roberto, organizzava un « banchetto ».

Dichiarazioni e collaborazione diretta

Nel dicembre 1908 apparve sulla rivista « Lux » un'intervista con Roberto Bracco il quale, come informa la Prolo, pur ammettendo l'avvenire artistico della cinematografia pensava che questa per raggiungerlo dovesse mutare l'indirizzo del momento. Rispondendo poi a un referendum del « Nuovo Giornale » di Firenze (1913), Bracco dichiarava: « Non ho mai lavorato per film e non ne ho l'intenzione », ma un anno dopo si ricredeva e affermava: « Comincio tardi e non in tempo a transigere un pochino anch'io ». Si era alla vigilia della realizzazione di *Sperduti nel buio.*

Bracco, entrato nella mischia, doveva pur difendere il suo in-

(19) Cia Fornaroli, *C'era una volta,* in « Cinema Illustrazione » del 9 febbraio 1938.

tervento, specialmente riguardo a quello che era il punctum dolens di quegli anni di formazione: il cinema poteva o non poteva essere arte?: « Abbiamo discusso tanto se la cinematografia possa o no diventare arte. Se la cinematografia è quella con cui è stata riprodotta la riduzione del mio dramma *Sperduti nel buio*, non c'è più da discutere » (20). E altrove (21): « Per molto tempo, migliaia e migliaia d'italiani si sono torturati lo spirito deperendo in salute di ora in ora. E tutto ciò perché nella loro coscienza si era annidato un dubbio: *È arte o non è arte*?... Io non intendo come nessuno si sia accorto finora che la faticosa indagine prende origine da una sciocca confusione. Si è confuso il mezzo, che è fotografia o meccanismo, con lo scopo conseguito, che è... la rappresentazione. Quella faticosa indagine presupponeva il bisogno di assegnare un posto definitivo, nella graduazione dei frutti dell'ingegno, a ciò che di novissimo ha la cinematografia. Or bene, il novissimo sta proprio in quel complesso di agilità fotografiche e meccaniche che consentono di ritrarre e poi di ripetere, con precisa identità, cinquanta volte, mille volte, diecimila volte, senza incomodare né l'autore né gli interpreti, la tale o tal altra rappresentazione; ma la rappresentazione come rappresentazione non ha, in sé, nulla che possa parere e ritenersi novissimo. Si tratta di una finzione scenica dalla quale è eliminato l'intervento della voce. Questo è tutto. E il nostro pensiero può bene riscontrare la medesima eliminazione facendosi una passeggiatina lungo la storia della mimica rappresentativa, a cominciare dalla pantomima ritmica dell'antico istrionismo, denominata musica muta, fino alla pantomima recentissima. L'elemento essenziale della rappresentazione cinematografica si trova, insomma, senza darsi molta pena, nella pantomima di tutti i tempi... La pantomima della cinematografia si differenzia da quella che l'ha immediatamente preceduta, e che è ancora ospite dei palcoscenici, per la sostituzione del vero o del quasi vero al convenzionale; nella sostanza e nella forma, cioè nel soggetto sceneggiato e nella plastica che deve comunicarlo allo spettatore. Alla pantomima non è mai stato negato il bel titolo di Arte. Sicché il distinguere, col più rudimentale buon senso, il fatto nuovo, che è soltanto la possibilità di moltiplicare la stessa rappresentazione in tutti i suoi particolari, dal fatto non nuovo, che è la finzione scenica senza la voce, sarebbe

(20) Intervista citata.

(21) Citato da Riccardo Mariani, in « L'ultimo amore di Bracco », « Film », Roma 14 agosto 1943. (L'originale si trova nella rivista « Arte muta »).

bastato a evitare la terribile angoscia del dubbio amletiano. S'intende che c'è una gerarchia anche per le arti, ma la gerarchia assoluta è sempre, in certa guisa, modificata dall'entità di coloro che le professano ». Bracco quindi, per questa sua concezione del cinema muto, non soffrì mai della mancanza di parola degli attori.

A Saverio Procida che gli domandava (a proposito di *Sperduti nel buio*) « Ma come si fa a dare questa impronta umana a un'azione cui manca l'elemento umanissimo della parola? », rispondeva sicuramente: « Posso accertarti che a me medesimo spesso pareva quasi di sentir parlare quella gente. La veridicità stessa di una plastica spontanea, vivida, determinata dai sentimenti e dalle passioni e non da una premeditazione scenografica, produceva press'a poco l'illusione della parola pronunciata ». E a Maria Melato, dalla bellissima, melodiosa e calda voce, interprete del film muto *Le due Marie*, scriveva (22): « Manca, sì, la vostra voce... così importante per l'arte del teatro... Ma è proprio vero che manca?... A me sembra di averla udita! ».

In un'intervista della fine del 1915 al « Corriere d'Italia » (23) criticava la cinematografia italiana e ne antivedeva lucidamente le cause della crisi: « Non capricci dunque di attori o attrici; non esposizione di particolari superflui; non il pittoresco per il pittoresco; non una vetrina per l'attrice; non i manichini di sarti e modiste; non ingombro di episodi insignificanti ed illogici per raggiungere il metraggio o per dare sfogo alla vanità di un interprete. Ma intensificazione e connessione tra soggetto e quadri. E in questa intensificazione tutta la maggiore esperienza di mimica scenica, tutta la maggiore precisione di dettagli d'ambiente, tutto il maggiore buon gusto di arte plastica... ». Mosso da tali premesse, Bracco volle contribuire direttamente al miglioramento del nostro cinema di allora. Nacque così il soggetto di *Avvenire in agguato,* primo di una piccola serie di film. « Quando egli ha prodotto direttamente cinematografia, scrive il Parisi, suo affettuoso biografo, molte concessioni ha fatte, sì, allo schermo, ma non ha abdicato ai suoi fondamentali princìpi artistici ed anzi ha tentato, impossessandosi brillantemente di una tecnica per lui tutta nuova, di portarli nel cinematografo, con la speranza

(22) In « penombra » del dicembre 1918, la lettera è del 15 novembre 1918.

(23) PASQUALE PARISI, intervista su R.B. e il cinema, pubblicata sul « Corriere d'Italia » del 1° gennaio 1916, poi riprodotta dallo stesso Parisi nel volume, *R.B., la sua vita, la sua arte, i suoi critici*, Sandron, Palermo 1923.

e la fede di contribuire a evolverlo e a volgerlo verso una finalità che ne avesse assicurata la vita e scongiurata la decadenza » (24). A questo scopo, Bracco tentò il film psicologico per « portare sulla scena muta le più sottili complicazioni spirituali e fissare i più imponderabili stati d'animo » (25). Questo tipo di film doveva rifuggire anche dal divismo e dal « mattatorismo ». Cominciò, come varie volte è stato qui detto, con *Avvenire in agguato*. Ecco alcune sue dichiarazioni in proposito: « Gli elementi principali del mio soggetto sono di un'indole tutta psicologica. So bene che gli industriali hanno paura della psicologia. Essi credono indispensabile il fatto, e magari il fattaccio, che non richiede una penetrazione spirituale e che facilmente colpisce lo spettatore. Essi incoraggiano la superfluità degli episodi e dei particolari che servono soltanto a mostrare — che so? — la bellezza di una donna o un panorama celebre o la speciale prerogativa di un interprete che costa caro. Queste fissazioni cristallizzano l'industria e sacrificano alla cupidigia dell'oggi la floridezza del domani » (26). *Avvenire in agguato*, comunque, ebbe accoglienze contrastanti dalla critica. « Il Tirso al cinematografo » (27) annotava: « Le innumerevoli discussioni suscitate dal romanzo cinematografico di Roberto Bracco, la discordanza dei pareri intorno all'originale struttura del film, dimostrano che il pubblico è finalmente costretto a riflettere. L'opera parla al cervello. Non tutto ciò che si vede sul freddo schermo presenta quegli elementi di semplicità ai quali è abituata la folla; ed è naturale che una certa perplessità abbia invaso chi non è ancora abituato a pensare ». Invece « La vita cinematografica » (28) ferocemente lo stroncò. Dopo aver nominato Bracco solo per osservare che anche lui si rendeva conto di avere fatto una cosa da poco (« 'na cusarella », avrebbe detto), la recensione (non firmata) si diffondeva soprattutto sulla recitazione non salvando alcuno degli interpreti. (Ad esempio si rimproverava a Lamberto Picasso di usare il parrucchino). Certo bisognerebbe vedere il film oggi per dire una parola definitiva, si sa che anche *Sperduti nel buio* non ebbe al momento dell'uscita recensioni favorevoli. Ora ci resta

---

(24) Pasquale Parisi, *opera citata.*

(25) M. D'Aquila, *Letteratura nel film*, in « Penombra », 1919.

(26) Dichiarazione riportata da Eugenio Ferdinando Palmieri, nell'*opera citata.*

(27) Eugenio Ferdinando Palmieri, *opera citata.*

(28) An., *Avvenire in agguato*, in « La vita cinematografica », n. 9-10 del 7-15 marzo 1916.

solo il soggetto che, per la verità, non è gran cosa, Sergio, principe di Volterra, giovane e nobile scienziato, rinuncia alla gloria per sposare una maestrina di villaggio che vede un giorno per caso mentre fa lezione all'aperto e gioca con i suoi scolari. Ma poi la felicità del giovane è avvelenata da pensieri atroci, al punto che, disperato, ne muore.

Della stessa pasta ovviamente sono *Nei labirinti di un'anima* (dal titolo indicativamente psicologico), *La moglie scacciata* e l'inedito, come film, *Luce nell'ombra*. Il migliore del gruppo sembra essere stato *Le due Marie* girato alla Tespi Film, casa nobilmente intellettuale. Maria Melato vi interpretava due parti umanissime e il soggetto arieggiava per certi spunti alla formula pirandelliana, ma era soprattutto un'altra dimostrazione della teoria bracchiana. Infatti il cine romanzo passionale voleva spiegare « l'utilità psichica del dolore nell'animo umano ».

Quando il cinema divenne sonoro, Bracco compose altri tre soggetti rimasti inediti per vari motivi.

Un anno prima della morte, il commediografo consegnò ad Alfredo Vinardi (29) questi tre copioni. « Il primo — che dovrebbe essere girato a Napoli e che si intitola *La fine di Pulcinella* è il semplice spunto di un soggetto di film, un po' fantastico (uso le stesse parole di Bracco), e un po' simbolico. Don Roberto lo vedeva in tre tempi come ricostruzione di un pezzo di Napoli di cent'anni fa, e designava come centro dell'azione il famoso Teatro San Carlo. Una cosa bella vi dico, ideata e sentita da un poeta. Gli altri due soggetti sono fortemente drammatici. Hanno titolo rispettivamente *Una madre* e *Vedere*. La stesura è completa. Dopo i grandi bombardamenti di fine novembre 1942, Bracco che si trovava ancora a Napoli, così scriveva, esattamente in data 3 dicembre, al Vinardi: « Mio sempre più caro amico, ti ho ben immaginato nell'uragano infernale. E ho raccapricciato. Mi congratulo di saperti incolume e sereno e forte, come di solito. Ti ringrazio di avere preso nota dei miei soggetti, che ti affido, e sono contento della tua adesione. Speriamo. Ma ahimè, i giudici delle nostre cose non somigliano né a me, né a te... ».

Con i soggetti editi ed inediti, con le riduzioni cinematografiche, con le sue dichiarazioni, con la sua permanenza nel mondo tumultuoso e contrastante dei teatri di posa in varie vesti, Bracco amò vera-

(29) Mario Vinardi, scritto citato.

mente il cinema? Fu comunque il cinema il suo « ultimo » amore come afferma un articolo pubblicato da «Film» nell'agosto 1943? (30). Lo si può escludere, con matematica sicurezza, ricorrendo alle non sospette dichiarazioni di coloro che lo conobbero bene. Il suo biografo Pasquale Parisi ha scritto (31): « La cinematografia non è stata per Bracco che un episodio contingente, non è stata che il più passeggero dei molti, dei troppi aspetti della sua operosità ». Roberto Paolella mi ha testualmente precisato: « Circa la visita che io feci a casa sua (al Vomero, nel 1922) assieme a Gino Doria, egli si dimostrò molto scettico sulle possibilità estetiche del cinema e fece capire che non avrebbe gradito, come da noi proposto, di collaborare con la Lombardo Film » (32). E Mario Vani, intimo di casa Bracco, rivelò: « Roberto Bracco non amava il cinema, come non amava la radio. Dal lato artistico, s'intende. Pur riconoscendo ad entrambi una straordinaria utilità sociale, egli riteneva che ai fini dell'arte, un'opera scritta o adattata per lo schermo — oppure per la radio — ne sarebbe sempre risultata adulterata, se non travisata al cento per cento; e che, pertanto, cinema e radio non fossero, in definitiva, che due formidabili mezzi di propaganda » (33). Ancora: nel copioso epistolario fra Bracco e l'editore e scrittore Mario Gastaldi non c'è una sola parola che si riferisca al cinema.

I perché ce li spiegano, in parte, le stesse fonti. Intanto « il soverchio amore che nutriva per la scena » (Mario Vani) e poi, si potrebbe aggiungere, il fallimento sul piano critico e commerciale dei suoi film psicologici. Allargando il discorso di Pasquale Parisi, limitato agli adattamenti di opere letterarie, a tutto il cinema desunto in qualsiasi modo da Bracco, si può anche trascrivere, approvando: « Di nessuno dei morti e di nessuno dei vivi si oserebbe affermare che abbia cavato un qualche vantaggio morale e artistico dalla cinematografizzazione delle sue opere. Bracco meno di tutti i suoi contemporanei, poiché, generalmente, il suo teatro è più interiore che esteriore, più intenzione che fatto appariscente ».

In sostanza, dunque, l'apporto di Bracco al cinema è stato più voluminoso che determinante: una presenza fitta e costante, senza conseguenze notevoli. Il teatro era il suo mondo e la cinematografia

(30) RICCARDO MARIANI, scritto citato.
(31) PASQUALE PARISI, opera citata.
(32) Lettera di Roberto Paolella all'autore.
(33) MARIO VANI, scritto citato.

gli veniva dietro come ancella non del tutto gradita. C'è anche da dire che un uomo che dominò, sino a Pirandello, l'ambiente artistico e culturale italiano, non poteva sottrarsi ai suoi doveri, diciamo così di rappresentanza, verso la cinematografia nascente. E vennero le cessioni delle opere letterarie, le professioni, più o meno sincere, di fede, le trame appositamente pensate per lo schermo. Era il tributo, che un personaggio « à la page » com'era Bracco, non poteva non pagare. I suoi amici attestano che in lui non vi era molta convinzione, forse anche per questo il suo tentativo di cinema psicologico non diede grandi risultati. Ma neppure si creda vi fosse sciatteria, e lo comprovano le dichiarazioni surriferite; sensate, motivate, quasi sofferte. E lo comprova, altresì, il suo cinema psicologico, tentativo, nobile e solitario, di andare controcorrente, un tentativo che potrebbe essere caduto anche — è solo un'ipotesi, ma merita un cenno — per l'impreparazione dell'apparato cinematografico del tempo.

Per concludere: l'opera cinematografica di Bracco merita rispetto, ma non suscita entusiasmo. Era necessario tuttavia conoscerla, almeno nella forma imperfetta del resoconto scritto, quindi con la forzata e dolorosa esclusione del documento per eccellenza: la pellicola. Era necessario, insomma, chiarire, nei limiti del possibile, l'entità del contributo di Bracco all'arte in fieri, il perché della reiterata apparizione del suo nome in tutte le storie del cinema.

Filmografia

Avvertenza

Nonostante accanite ricerche condotte in tutte le direzioni, con l'ausilio autorevolissimo di Roberto Chiti, la filmografia bracchiana risulta insufficiente e quindi insoddisfacente. Di alcuni film, in particolar modo, è stato pressoché impossibile trovare dati bastevoli e così alcune voci sono rimaste, purtroppo!, più o meno incomplete. Tuttavia, reagendo a una prima tentazione di sopprimere la filmografia, l'autore di questo scritto ha ritenuto di offrirla così com'è venuta, anche nella speranza di trovare, fra i lettori della rivista, chi possa offrirgli indicazioni, magari minime, per completare il quadro, che è piuttosto sommario. Bisogna pur dire che è più facile reperire dati completi su film stranieri anche lontani, che su film italiani. Inoltre il periodo corrispondente all'attività di Bracco è il più incerto, sebbene esistano, e siano a portata di mano, diverse pubblicazioni specializzate dell'epoca.

1912 **IL DIRITTO DI VIVERE** — **p.**: Partenope Films, Napoli - **s.**: dall'omonimo dramma (1900) di R.B.

1914 **SPERDUTI NEL BUIO** — **r.**: Nino Martoglio con la collaborazione di Roberto Danesi - **s.**: dall'omonimo dramma (1901) di R.B. - **adatt.**: Roberto Bracco - **sc.**: Roberto Bracco e Nino Martoglio - **f.**: Roberto Danesi - **m.**: Enrico De Leva - **int.**: Giovanni Grasso sr. (Nunzio), Virginia Balestrieri (Paolina), Maria Carmi (Livia Blanchard), Dillo Lombardi (duca di Vallenza), Vittorina Moneta (madre di Paolina), Totò Majorana (guappo), Ettore Mazzanti - **metri**: 1870 - **p.**: Morgana Film Roma di Roberto Danesi e Nino Martoglio - **p.a.**: Alfredo di Bugnano.

1916 **DON PIETRO CARUSO** — **r.**: Emilio Ghione - **s.**: dall'omonimo dramma (1895) di R.B. - **sc.**: Emilio Ghione - **f.**: Alberto G. Carta - **int.**: Francesca Bertini, Emilio Ghione, Alberto Collo - **p.**: Giuseppe Barattolo per la Caesar Film.

1916-17 **UNA DONNA** — **r.**: Mario Gargiulo - **s.**: dall'omonimo dramma (1892) di R.B. - **int.**: Tina Xeo, Dillo Lombardi - **p.**: Flegrea Film, Roma.

1917 **NELLINA** — **r.**: Gustavo Serena - **s.**: dall'omonimo dramma (1908) di R.B. - **adatt.**: Roberto Bracco - **int.**: Tilde Kassay, Gustavo Serena, Cia Fornaroli - **scg.**: Alfredo Manzi - **p.**: Giuseppe Barattolo per la Caesar Film, Roma.

LA PICCOLA FONTE — **r.**: Roberto Roberti - **s.**: dall'omonimo dramma (1905) di R.B. - **f.**: Alberto G. Carta - **int.**: Francesca Bertini, Gustavo Serena, Annibale Ninchi, Alfredo De Antoni - **p.**: Giuseppe Barattolo per la Caesar Film, Roma.

LA PRINCIPESSA — **r.**: Camillo De Riso - **s.**: dall'omonima novella di R.B. e dalla commedia di Washington Borg - **int.**: Camillo De Riso, Leda Gys, Lido Manetti - **p.**: Celio Film, Roma.

1918 **MATERNITA'** — **r.**: Ugo De Simone - **s.**: dall'omonimo dramma (1903) di R.B. - **int.**: Italia Almirante Manzini, Guido Trento - **p.**: Gladiator Film, Torino.

IL PERFETTO AMORE — **r.**: Ugo De Simone - **s.**: dall'omonima commedia (1910) di R.B. - **int.**: Armando Falconi, Mercedes Brignone - **p.**: Gladiator Film, Torino.

1920 **IL PICCOLO SANTO** — **r.**: Ugo Falena - **s.**: dall'omonimo dramma (1912) di R. Bracco - **sc.**: Ugo Falena - **int.**: Silvia Malinverni, Goffredo D'Andrea, Leone Vitali - **p.**: Bernini Films, Roma.

NOTTE DI NEVE — **r.**: ? - **s.**: dall'omonimo dramma (1906) di R.B. - **int.**: Maria Caserini Gasperini.

1922-23 **IL TRITTICO DI BONNARD** — suddiviso in « A morte » azione passionale romanzesca di Mario Bonnard; « Il signor ladro » da Ossip Felyne; **« Non è vero » da Roberto Bracco** - **r.**: Mario Bonnard - **sc.**: Mario Bonnard - **int.**: Rina De Liguoro, Maria Roasio, Mario Bonnard, Marcella Sabbatini, Alfredo Bertone.

1947 **SPERDUTI NEL BUIO** — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: dall'omonimo dramma (1901) di R.B. - **sc.**: Aldo Vergano, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Fulvio Palmieri - **f.**: Renato Del Frate - **scg.**: Virgilio Marchi - **int.**: Vittorio De Sica (Nunzio), Fiorel-

la Betti (Paolina), Jacqueline Plessis (Livia), Sandro Ruffini (il duca), Leo Dale, Enrico Glori, Agostino Salvietti - **p.**: Fortunato Misiano per la Edi-Romana Film.

Soggetti originali

1915 **L'AVVENIRE IN AGGUATO** — **r.**: Giulio Antamoro - **s.**: R. Bracco - **f.**: Giovanni Vitrotti - **m.**: Enrico Toselli - **int.**: Vittorina Lepanto, Lamberto Picasso - **p.**: Saic, Napoli.

1916 **NEI LABIRINTI DI UN'ANIMA** — **r.**: Guido Brignone - **s.**: R. Bracco - **int.**: Arturo Falconi, Lola Visconti Brignone, Fanny Ferrari - **p.**: Volsca Films, Velletri.

1919 **LE DUE MARIE** — **r.**: Ugo Falena, Mario Corsi - **s.**: R. Bracco - **int.**: Maria Melato, Enrico Roma, Silvia Malinverni, Marion May, Adele Garavaglia, Rina Calabria, Bruno Emanuel Palmi, Ettore Baccani, Filippo Ricci, Piero Pezzullo - **p.**: Tespi Films, Roma. **LA MOGLIE SCACCIATA** — **r.**: ? - **s.**: R. Bracco - **int.**: Dora Menichelli, Guido Trento, Riccardo Achilli.

Inediti, progetti, omonimie

1914: **UNA DONNA r.** e sogg. di Ivo Illuminati (titolo omonimo a un dramma di B.) - 1920-21: **LUCE NELL'OMBRA**, prima **LA FIAMMA NASCOSTA**, pubblicato su « Romanzo Film », mai realizzato cinematograficamente - 1934: **FRUTTO ACERBO r.** e sc.: Carlo Lodovico Bragaglia, dalla commedia di Giraud e Therry (titolo identico a quello di una commedia di Bracco) - 1938: **DON PIETRO CARUSO r.**: Corrado D'Errico - **int.**: Armando Falconi, Luisa Ferida, Filippo Scelzo - **p.**: Scalera Film, Roma (annunciato, mai realizzato per il veto censorio) - 1938-1942: **LA FINE DI PULCINELLA, UNA MADRE, VEDERE**, soggetti originali, mai realizzati - 1946-47: **SPERDUTI NEL BUIO**, adattamento di Mario Vani per la Scalera Film (fu invece realizzato il film di Mastrocinque).

(a cura di **M. Q.**)

L'AVANGUARDIA DI CURTIS HARRINGTON

di Gianni Rondolino

La recente uscita sui nostri schermi d'un film dal titolo — alquanto anonimo e convenzionale — di *Assassinio al terzo piano*, ci induce a dedicare una breve nota al suo autore che, per essere stato una ventina d'anni fa tra i più promettenti e interessanti registi della seconda avanguardia

cinematografica americana, rischia oggi, proprio quando il suo secondo lungometraggio (1) viene regolarmente presentato nelle sale d'America e d'Europa, sia pure in una veste per lo meno discutibile, di passare quasi inosservato o, in ogni caso, di non essere compreso come invece dovrebbe. L'autore è Curtis Harrington, e la sua ultima opera *Games* (Giochi), che il noleggio italiano ha contrabbandato, fin dal titolo, come un normale prodotto « giallo ».

La fortuna italiana di Harrington risale alla Mostra di Venezia del 1952, quando nella esposizione del cinema d'avanguardia organizzata in quell'occasione furono proiettati due suoi film, *Picnic* e *On the Edge*, rispettivamente del 1948 e del 1949: ma l'accoglienza, quando ci fu, non fu certamente delle migliori (2). Nove anni dopo, nel corso dell'ampia rassegna del « New american cinema » presentata al Festival dei due mondi di Spoleto, il suo primo lungometraggio, *Night Tide*, fece una timida apparizione fra altri titoli ben più promettenti e significativi ed ebbe anche la fortuna di essere proiettato in margine alla Mostra di Venezia dello stesso anno, riscuotendo un interesse meno superficiale (3), anche se il film fu presto dimenticato e del suo autore non si parlò più. Sicché oggi, dopo altri sei anni silenziosi, questo *Assassinio al terzo piano* può passare sui nostri schermi tra l'indifferenza di parte della stampa quotidiana e magari venir scambiato per un normale prodotto di serie,

(1) Il presente scritto era già redatto da parecchi mesi (febbraio 1968) quando appresi dalla consultazione del n. 87 della rivista danese *Kosmorama* interamente dedicato al cinema americano (ottobre 1968) l'esistenza di due precedenti lungometraggi realizzati da Harrington, di cui non avevo avuto notizia. Si tratta di *Voyage to a Far Planet* (1965) e di *Queen of Blood* (1966), due film di fantascienza di carattere presumibilmente commerciale con richiami abbastanza espliciti ai temi e ai modi dell'*horror film*. Dalle ricerche che ho effettuato in proposito credo di potere affermare che i suddetti film non sono comparsi finora sugli schermi europei (Italia, Francia, Gran Bretagna, Paesi scandinavi, Spagna), nemmeno nei festival specializzati come Trieste. Di *Queen of Blood* si può leggere la breve recensione apparsa in *Film Quarterly* (vol. XIX, n. 4, estate 1966, pag. 68), invero non molto elogiativa. Naturalmente la visione di queste due opere potrebbe modificare in alcune parti questa nota su Harrington — l'esistenza stessa dei due film richiede la correzione del testo in qualche punto, sia pure secondario —; ma penso che il presente scritto mantenga egualmente il suo carattere critico-informativo e che, nella sostanza, l'interpretazione che ho tentato di dare dell'opera harringtoniana non debba essere mutata.

(2) Cfr. Lo Duca, *Un'avanguardia che è retroguardia*, in *Cinema*, n.s., n. 94, 15 settembre 1952, p. 140: « Curtis Harrington surrealista? Per il sapido *Picnic?* Mai tanti luoghi comuni visuali furono riuniti sotto il cartellino " surrealista ". Psicanalisi da strapazzo, saccheggio del *Ballet mécanique* ».

(3) Cfr., tra gli altri, T. Ranieri, *Nell'informativa un posto per Olmi*, in *Bianco e Nero*, a. XII, n. 9, settembre 1961, p. 50, e la scheda redazionale in *Foglietti spoletini*, in *Cinema 60*, n. 11-12, maggio-giugno 1961, p. 11.

addirittura di fabbricazione britannica (4). L'opera complessiva di Harrington invece, compreso ovviamente il suo ultimo film, richiede uno studio più approfondito e un'attenzione maggiore, perché denuncia chiaramente nel suo autore determinati interessi artistici e culturali che non soltanto ne illuminano la personalità, ricca e sfaccettata, ma bene si inquadrano nel più ampio discorso che da molti anni alcuni autori dell'avanguardia cinematografica statunitense vanno conducendo, al di fuori della normale produzione hollywoodiana e ai margini dei temi preferiti dalla cultura ufficiale, con risultati, sul piano espressivo e su quello sperimentale, piuttosto notevoli.

Harrington, che è nato nel 1928, giunge al cinema con mezzi che potremmo definire cineamatoriali: a diciassette anni realizza il suo primo film *Fragment of Seeking* (5), che si fa subito notare nell'ambiente dell'avanguardia e merita un caldo elogio dallo storico ufficiale del movimento, Lewis Jacobs, che lo cita ampiamente nel suo saggio storico-critico sul cinema sperimentale americano (6). Il film è veramente un « frammento di ricerca » in duplice direzione, sul piano dei contenuti e su quello delle forme, e come tale non va giudicato nei risultati, ancora acerbi e artisticamente modesti, quanto nelle premesse, i cui sviluppi, ben più maturi, si esplicheranno in forma più adeguata nelle opere successive. Harrington si analizza impietosamente, denuncia a se stesso prima ancora che agli altri i suoi complessi, la sua impotenza, la sua incapacità a stabilire un rapporto autentico di alterità con il prossimo, nella fattispecie con la donna (sempre « angelicata » nei suoi film, fino al limite, capovolto, della misoginia e della repulsione), e compone un ritratto, meglio un autoritratto, a un tempo conturbante e pietoso: il suo film, come bene ha scritto Parker Tyler, è un « unabashed self-scrutiny in terms of subjective fantasy » (7). Le ascendenze e le derivazioni sono innumerevoli, da *Le sang d'un poète* di Cocteau ai film di Maya Deren, e la tec-

---

(4) Cfr. *l. p.*, in *La Stampa*, a. CI, n. 263, 7 novembre 1967: « ... diretto per il grande schermo a colori dall'inglese Curtis Harrington... », e più oltre: « ... l'autentico protagonista del film è l'ambiente, una casa di Londra... ».

(5) Prima di *Fragment of Seeking*, Harrington aveva realizzato in 8 mm. una versione cinematografica di 4 o 5 minuti di *The Fall of the House of Usher* (1942) da Poe, e due brevi film cineamatoriali: *Crescendo* (1942) e *Renascence* (1944). *Fragment of Seeking*, girato in 16 mm. nel 1946, aveva come titolo primitivo *Symbol of Decadence*.

(6) L. JACOBS, *La produzione d'avanguardia in America*, nel volume collettivo *Nascita del cinema*, a cura di R. MANVELL (tr. ital. di *Experiment in the film*, Londra, 1949), ed. Il Saggiatore, Milano, 1961, p. 199; il saggio di Jacobs è anche pubblicato in appendice a: L. JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano*, ed. Einaudi, Torino, 2ª ed., 1961, p. 625.

(7) P. TYLER, *Harrington, Markopoulos and Boultenhouse: two down and one to go?*, in *Film Culture*, n. 21, estate 1960, p. 34.

nica espressiva denuncia l'immaturità dell'autore, che tuttavia, nell'autoanalizzare e mettere alla prova i propri mezzi artistici, si impone come « autore », con una personale visione del mondo e della vita, meglio ancora con una serie di problemi vitali da approfondire, da indagare, che sono indilazionabili, costituiscono la base stessa della sua esperienza di uomo e di artista.

All'indomani della seconda guerra mondiale, con il ritorno dei soldati in patria, la maturità acquisita attraverso la conoscenza indiretta dei « disastri della guerra », gli orrori dei campi nazisti e il terrore della bomba atomica, la fine dell'epoca rooseveltiana e l'inizio della « guerra fredda ». Harrington, come gli altri giovani cineasti che in quegli anni andarono ad ingrossare le file dell'avanguardia cinematografica americana degli anni trenta, si rinchiude in se stesso, rifiuta il facile e superficiale contatto con gli altri e con le cose, per approfondire lo studio del proprio io, più attento agli stimoli che gli venivano dalla lettura di Freud e degli psicanalisti in voga, o magari di Poe e dei poeti « maledetti », che alle suggestioni della narrativa e del cinema realista o neorealista.

Il richiamo a Freud e all'esperienza onirica si fa più preciso e artisticamente compiuto nel secondo film di Harrington, *Picnic* (8), in cui, a una maggiore padronanza tecnica e a un più ampio discorso narrativo, si aggiunge una più attenta, partecipe e ironica osservazione della realtà fenomenica, in contrapposizione drammatica e in opposizione espressiva alla rappresentazione delle angosce, dei sogni e delle speranze del protagonista. Il film, girato nel 1948, porta più innanzi i temi di *Fragment of Seeking*, e li ingloba in una visione dei rapporti umani e sociali maggiormente ancorati all'esperienza quotidiana, filtrandoli attraverso una raggiunta maturità, più ideologica che artistica, che si manifesta in un distacco ironico dell'autore dalla materia rappresentata, o almeno da una parte di tale materia: il mondo esterno, l'alterità, che condiziona e distrugge la vita interiore, quelle angosce, quei sogni, quelle speranze, che sono il mondo vero del protagonista. Il film prende le mosse da una scampagnata di una famiglia-tipo americana (padre, madre, fratello e sorella) su una spiaggia deserta e ventilata, che viene ad assumere, nel corso dell'azione, una funzione drammatica, di contrasto con la vicenda interiore del protagonista, sottolineata dall'insistente e inquietante sibilo del vento. Il simbolismo della sequenza, l'accumularsi della tensione drammatica, il senso di disagio e di attesa che ne deriva, non impediscono alla cinecamera di Harrington di cogliere con acume e con sottile umorismo il grottesco della situazione e di sottolineare i caratteri dei vari personaggi rap-

(8) Devo alla cortesia della prof. Maria Adriana Prolo la possibilità di aver consultato presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino questo film e il successivo *On the Edge,* ivi conservati.

presentati nei loro atteggiamenti rivelatori (9). Da essi si stacca il giovane protagonista, il figlio, che inizia la sua avventura onirica ed esistenziale, inseguendo lungo la spiaggia prima, in un bosco, in una casa e in cima ad una lunga scalinata, poi, la bianca fanciulla di sogno, che altri non è che sua sorella, docilmente seduta accanto a lui nella sequenza iniziale del *picnic*; e prossimamente strappata al suo amore da un matrimonio, che lo ucciderà. Il film si conclude infatti con la morte del protagonista e con la veglia funebre dei parenti attorno alla sua bara scoperta, in una sequenza di derivazione da Dreyer, in cui i termini sono capovolti e dilatati nel senso dell'ironia e dell'angoscia.

Il discorso freudiano di *Fragment of Seeking*, con le implicazioni sociali d'un autobiografismo idealizzato, si fa più limpido e artisticamente elaborato, anche se *Picnic* denuncia ancora l'immaturità espressiva del suo autore, soprattutto nella parte centrale dell'opera: l'inseguimento, l'incontro e la perdita della ragazza trattati nei termini d'una avanguardia non sempre rivissuta e ricreata da Harrington; seppure alcune pagine, come la morte del protagonista, rimangano tra le più vive e straordinarie immagini del cinema sperimentale (10). La sua opera viene sempre più ad assumere il carattere di « astrazione cinematografica », come bene scrisse Harrington a proposito di Josef von Sternberg (11), in cui « la scenografia, gli attori, la fotografia, la costruzione ritmica servono ad estrarre dalla realtà una figura astratta che, quando è riuscita, porta alla nascita d'un universo particolare: insolito, lontano, immaginario » (12), un universo che è quello tipicamente harringtoniano e che verrà sempre più precisandosi, attraverso le esperienze di *On the Edge* (1949) e di *The Assignation* (1953), nei suoi due lungometraggi *Night Tide* e *Games*, in cui, in maniera diversa e con risultati espressivi anch'essi diversi, le ansie, le angosce, i problemi, le paure, le speranze e le illusioni dell'autore troveranno uno sbocco sul terreno del cinema spettacolare, per un pubblico più vasto.

On the Edge è ancora una ricerca di laboratorio ma, nei limiti d'una storia esilissima, a due personaggi, e d'una durata minima, sei minuti, quale maestria, quale rigore espressivo, quale purezza di stile! L'« astrazione cinematografica » è qui ancor più esplicita: il film è più un piccolo teorema geometrico in termini di espressione artistica che un apologo sulla morte, basato d'altronde su un simbolismo alquanto logoro e di maniera. Il protagonista, un uomo di mezza età, cammina in

(9) Cfr. il commento entusiastico di M. MAYOUX, in *Trois créateurs. Préambule à un cinèma poétique*, in *Cahiers du Cinéma*, n. 10, marzo 1952, p. 24.

(10) Cfr. M. MAYOUX, *art. cit.*

(11) C. HARRINGTON, *Josef von Sternberg*, in *Cahiers du Cinéma*, n. 6, ottobre-novembre 1951, p. 6.

(12) *ivi*, pp. 6-7.

una landa deserta non lontano dal mare agitato e, attratto dalla visione d'un gomitolo di filo entro un vaso di vetro, si ferma e vede una donna seduta e intenta a lavorare a maglia in una casupola fatta di assi sconnessi; raccatta il gomitolo e fugge lontano, sempre più lontano, fino a sprofondare nelle sabbie mobili ed essere inghiottito in una grossa bolla di fango, mentre la vecchia riaggomitola il filo, che è ovviamente il filo della vita, e lei la personificazione unificata delle tre Parche. Al di là del soggetto, anzi del tema trattato in maniera convenzionale, il valore del breve film sta proprio nella sua « messa in scena » che utilizza i contrasti di bianco e nero all'interno dell'immagine in contrapposizione ai campi lunghi fissi (13), per suggerire un'atmosfera di tensione drammatica e di mistero, in cui la rappresentazione dei due personaggi e dei loro reciproci rapporti assume una dimensione nuova, va oltre al fatto contingente per porsi come interrogativo angosciante sulla condizione umana, che non è ovviamente e soltanto quella fragilità rappresentata dalla corsa dell'uomo "sul filo", ma è la misteriosa e inquietante relazione con gli elementi della natura, il cielo, la terra, soprattutto il mare, visti con occhio psicanalitico. Ancora una volta Harrington indaga all'interno dei fatti e delle situazioni e impietosamente, seppure in termini mediati e non più diretti come nei film precedenti, traccia un profilo della sua vita, più ancora della sua anima, servendosi dei mezzi che gli sono propri, cioè del bagaglio di cognizioni che gli vengono dalla frequentazione assidua dell'ambiente dell'avanguardia cinematografica americana (14), dalle letture di certi autori, dalla riscoperta più sentimentale che critica d'un'opera come *Le sang d'un poète*, chiave indispensabile per la comprensione di gran parte dei film della seconda e della terza avanguardia statunitense. Contribuendo anch'egli a quella « creazione d'un mondo visivo immaginario in cui la tensione è sostituita dallo sforzo del protagonista d'un controllo e d'un equilibrio all'interno di esso », come bene ha scritto il Tyler (15).

Non conosciamo *The Assignation* (16), un film di otto minuti in

(13) Si veda la bella immagine del film riprodotta in: P. TYLER, *The three faces of the film,* ed. Yoseloff, New York-London, 1960, pp. 32-33, e la relativa didascalia.

(14) In un'intervista concessa a John Palmer, Harrington ricorda la sua infanzia e la sua giovinezza, i rapporti con Sidney Peterson, James Broughton, e soprattutto con Gregory Markopoulos, Kenneth Anger e Maya Deren, e l'influenza che su di lui esercitarono i film di Cocteau e di Buñuel (cfr. J. PALMER, *Interview with Curtis Harrington,* in *Film Culture,* n. 34, autunno 1964, pp. 38-48).

(15) P. TYLER, *The film sense and the painting sense,* pubblicato nel 1954 in *Arts Digest,* ora in: P. TYLER, *The three faces of the film* cit., p. 48.

(16) Oltre a questo film, Harrington ha realizzato *Dangerous houses* (1952), un film di 21 minuti su un paio di episodi tratti dall'Odissea: l'incontro di Ulisse con Circe e la sua discesa agli inferi; e *The wormwood star* (1955), a colori, sul pittore

cui è trattato il tema tradizionale della Morte e della Vergine sullo sfondo delle bellezze paesaggistiche di Venezia, ma è probabile che Harrington in questo film abbia condotto ancor più innanzi la sua ricerca espressiva nel tentativo di dilatare narrativamente i suoi temi prediletti e di dare ad essi una dimensione naturalistica, sia pure d'un naturalismo simbolico ed estetizzante. Attratto dalla poesia di Poe e dalla narrativa di Melville, egli alterna nei suoi film gli elementi introspettivi, angoscianti e misteriosi alla contemplazione dei grandi spazi liberi, del mare e del cielo, dando a volta a volta la preferenza ai primi, come in *Fragment of Seeking* o in *Games*, e ai secondi, come in *Picnic*, in *On the Edge*, in *The Assignation*, in *Night Tide*, senza tuttavia creare tra i due una profonda frattura, ma anzi cercando, e spesso riuscendovi, di compenetrare la differente natura degli uni e degli altri in una superiore e comprensiva unità espressiva, in cui l'angoscia e il mistero hanno la limpida presenza del mare e del cielo e questi ultimi la tensione emotiva e la « suspense » del mistero e dell'angoscia.

Con *Night Tide*, il suo primo lungometraggio realizzato nel 1961 dopo una attività di assistente produttore di Jerry Wald alla Fox, Harrington non soltanto affronta il difficile esercizio d'un film di largo respiro, per un pubblico non specializzato e abituato a tutt'altro genere di prodotti, ma si propone esplicitamente di tradurre in termini di spettacolo, di « melodramma » addirittura, un tema peregrino, sovraccarico di simbolismi e reminiscenze letterarie, in cui le sue precedenti preoccupazioni contenutistiche e formali devono scontrarsi con le esigenze della « spettacolarità » e con le regole d'una tradizione cinematografica alquanto rigida, senza tuttavia abdicare alla loro precipua funzione di indagine del profondo e di svelamento, o meglio di rappresentazione, di arcani misteri esistenziali. In una lettera a Jonas Mekas (17), Harrington parla a proposito di *Night Tide* di un suo sforzo di fare un film poetico che sia al tempo stesso commercialmente accettabile, e definisce la sua opera un *suspense melodrama* sull'eterno mito del marinaio e della sirena. In una successiva ampia intervista (18) tratta lungamente delle possibilità per il cinema poetico, d'avanguardia, di trovare una più ampia udienza presso il pubblico attraverso i canali produttivi ed artistici propri del cinema commerciale, analogamente a quanto si è fatto in questi ultimi anni in Europa, con Fellini, Antonioni, Resnais ecc. Sotto questa luce il film va visto, da un lato come un prolungamento e un ampliamento, non soltanto in termi-

---

Cameron Parsons (cfr. la filmografia di H. pubblicata in *Film Culture*, n. 29, estate 1963, pp. 69-70). La filmografia pubblicata su *Tidskriften Chaplin*, n. 26, febbraio 1962, p. 37, è leggermente differente.

(17) Pubblicata in *Film Culture*, n. 22-23, estate 1961, pp. 165-66.

(18) J. PALMER, *Interview with Curtis Harrington*, cit., in particolare alle pp. 44-47.

ni di durata, dei precedenti risultati espressivi ed interessi tematici, dall'altro come il banco di prova delle possibilità spettacolari d'un certo tipo di cinema, fino allora relegato, da parte di Harrington e dei suoi amici, come Maya Deren, Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, Sidney Peterson, James Broughton, nello stretto ambito delle sale specializzate e dei club alla moda.

« *Night Tide* is first of all a commercial story » ha dichiarato Harington (19), forse con una punta di ironia, e non c'è ragione per non credergli. Il soggetto è infatti piuttosto dozzinale: l'avventura d'un marinaio che si innamora di una sirena sullo sfondo di una città balneare, come Venice in California, in cui sono mescolati elementi d'amore e di morte, d'avventura e di mistero, secondo le regole, sia pure raffinate e letterariamente elaborate, della letteratura d'evasione di derivazione romantica. Ma è chiaro che il discorso dell'autore va al di là del soggetto, o meglio lo ingloba in una più ampia prospettiva culturale e artistica, in cui tutti gli elementi sparsi delle sue opere precedenti trovano un loro posto chiaro e determinato, gli uni accanto agli altri, in un racconto che possiede una indiscutibile unità narrativa e coerenza drammatica. L'angoscia e i tormenti del Narciso di *Fragment of Seeking* si ritrovano, modificati e approfonditi, nel marinaio Johnny Drake; l'amore-odio per la sorella di *Picnic* nello strano e fantastico rapporto tra Drake e Mora, la sirena; l'ironia con cui sono visti i protagonisti della scampagnata nel medesimo film, in quel gusto satirico ed ironico di tratteggiare il personaggio del capitano Murdock e l'ambiente che lo circonda; infine il paesaggio, il mare, i luoghi degli incontri d'amore sono i medesimi dei suoi film precedenti. In *Night Tide* Harrington cerca di elaborare i suoi temi e di approfondirli, prospettando allo spettatore, questa volta prima che a se stesso, una serie di problemi esistenziali attraverso la loro elaborazione fantastica. Il suo surrealismo si placa in un romanticismo rivissuto e fatto proprio; gli elementi di derivazione dall'avanguardia classica, da Cocteau, da Buñuel, da Kirsanov, cedono il posto a una concezione del cinema di marca sternberghiana di cui la forma, e più spesso il compiacimento formale, costituiscono l'essenza.

Non si può dire che i risultati artistici raggiunti da Harrington in *Night Tide* siano tali da costituire una tappa importante nello sviluppo del cinema americano degli anni sessanta; le sue debolezze strutturali sono evidenti, la dilatazione oltre misura di una storia cui sarebbe stato più consono il tempo d'un mediometraggio rischia di annullare, o almeno di attenuare, gli effetti lirici e drammatici che sorreggono parecchie pagine riuscite; ma nella carriera artistica di Harrington il film è invece una tappa fondamentale, proprio in direzione di quell'« avanguardia commercia-

(19) *ivi,* p. 40.

le », o meglio di quella commercializzazione e diffusione presso il grande pubblico dei migliori risultati dell'avanguardia, che era nei suoi progetti, o nei suoi calcoli di accorto uomo di cinema. I cedimenti alla produzione corrente sono e saranno indispensabili, sono e saranno lo scotto da pagare alle divinità hollywoodiane per entrare nel loro tempio; ma possono e potranno anche essere i mezzi, una volta assimilati e trasformati dall'interno, per continuare su un piano più alto, almeno relativamente alla maggiore udienza di pubblico e alla più ampia diffusione del messaggio, un discorso personale intessuto di proposte, problemi, domande, sogni, illusioni, che in precedenza era stato appena impostato, sia pure in termini più essenziali e puri. *Games*, nel 1967, è la tappa successiva di questo cammino, una tappa che è già una meta raggiunta, per la maturità dello stile e la complessità e ambivalenza dei temi prospettati.

Levigatissimo prodotto hollywoodiano, con un buon *cast* di attori, una splendente fotografia, un montaggio dinamico e una piacevole scorrevolezza narrativa oltreché un intenso crescendo drammatico, *Games* si presenta come un film di confezione, un *ready-made drama*, in cui gli elementi compositivi, desunti dalla tradizione della narattiva e del cinema dell'orrore e del « suspense », si dispongono con facilità lungo l'arco narrativo, creando con la loro stessa presenza il contenuto drammatico della rappresentazione. Il soggetto può essere definito come un « gioco dia bolico » (e infatti il film ha una parentela non troppo larvata con *Les diaboliques* di Clouzot), di cui le pedine sono una giovane coppia di sposi, ricchi, belli, borghesi; una strana venditrice di prodotti di bellezza, dal passato oscuro e misterioso, che si intrufola con un facile sotterfugio nella *maison dorée* degli sposini; un garzone di negozio, non troppo intelligente, assiduo della casa; e qualche minore figura di contorno, come gli strani amici della coppia, che prendono parte a serate intenzionalmente allucinanti. Le regole del gioco, prestabilite dall'autore e dai più diretti protagonisti della vicenda, sono naturalmente sconosciute allo spettatore, che ne viene tuttavia a conoscenza poco alla volta, secondo i canoni di tal genere di racconti. La venditrice si scoprirà essere la complice del marito ai danni della giovane e bella moglie, che finirà pazza, e il garzone di negozio sarà la vittima designata che permetterà alla macchina delittuosa di funzionare (salvo l'inceppamento finale, che tuttavia non è altro che un congegno raffinatissimo di un'altra macchina delittuosa più complessa, manovrata con consumata abilità dalla venditrice « europea », ben più scaltra del rozzo marito « americano »).

Se questo è il soggetto del film, cioè un racconto conturbante e aggressivo, ma anche ironico e grottesco, che si dipana nello splendore figurativo e drammatico delle singole scene e sequenze, altro è evidentemente l'assunto dell'opera, il discorso che Harrington fa all'interno di questo racconto, servendosi degli elementi artistici che gli sono propri, e che par-

zialmente si è cercato di individuare nell'esame dei suoi film precedenti, questa volta arricchiti da qualche nuova suggestione, come la pop-art, ad esempio, o l'*horror film*. La direzione interpretativa d'un film come *Games* va orientata verso la ricerca dei presupposti dell'azione drammatica, delle intenzioni e degli interessi dell'autore, del suo lessico personale, non dimenticando la componente fondamentale dell'arte harringtoniana che, prima della cultura avanguardistica, della tradizione psicanalitica freudiana, dell'ironia e del gusto dell'orrido, risiede soprattutto sull'attrazione e sul fascino del mistero, di tutto quanto non trova una spiegazione razionale e logica, di quella grande fetta di realtà che sfugge al nostro controllo intellettuale, apparentandola così, sia pure in un'unica direzione, con l'arte dei surrealisti. Da questo punto di vista, questa sua ultima opera è un vero e proprio « viaggio verso la terra del mistero », come Harrington avrebbe voluto intitolare il suo primo lungometraggio a colori, progettato nel 1956 (20).

Perché Harrington è certamente un romantico, ma un romantico del ventesimo secolo, e per giunta americano, in cui l'ironia sottolinea ogni atteggiamento, depura le più facili suggestioni liriche o drammatiche, senza tuttavia toglierne la sostanza poetica; in cui il senso pratico e una certa tendenza demistificatrice delimitano i fatti, e più ancora i sogni e le speranze, entro prospettive quotidiane. Cosicché il mistero che circola in tutte le sue opere, quel continuo passaggio dalla realtà al sogno e da questo a quella in una medesima dimensione spettacolare, con la conseguente ambiguità delle situazioni e dei personaggi, si fa anch'esso quotidiano, diventa una delle componenti della nostra vita di tutti i giorni, la causa principale della nostra esistenza alienata e alienante. E in *Games* il « viaggio verso la terra del mistero » si fa ancor più rigoroso e univoco che nei film precedenti, perché l'abolizione dei due piani della rappresentazione, quello della realtà fenomenica e quello del sogno — che invece coesistevano nella maggior parte delle opere anteriori —, e lo svolgimento del racconto entro un unico binario « realistico », servendosi del meccanismo del « giallo » per chiarire allo spettatore, e ai personaggi, le situazioni « irreali » (come l'apparizione del garzone assassinato), permettono di situare tutta quanta l'azione nella contemporaneità, di farcene in certo qual modo partecipi, e non soltanto spettatori. La « terra del mistero » diventa nella fattispecie la « casa del mistero », in cui i fermenti e le suggestioni dell'opera di Poe serpeggiano ad ogni piano, trasfigurati da una intelligenza ironica che ne dilata le dimensioni spettacolari e le implicazioni contenutistiche.

(20) Cfr. C. Harrington, *A statement*, in *Film Culture*, n. 29, cit. p. 69: « If I find the means — and I have not done so yet — I shall make a long film in color, which will be called *Voyage toward the Earth of Mystery* ».

Si veda l'inizio del film, in bilico tra la più sottile ironia e il più compaciuto grottesco, con quei personaggi usciti da un mondo fantastico, tutti raccolti attorno a una esercitazione spiritica, sullo sfondo di un ambiente d'altra epoca, eppure contemporanei, di oggi, in una città proiettata verso il futuro come New York (i cui alti edifici svettano nella prima immagine del film). Si veda l'arrivo della venditrice, e più ancora il lungo colloquio con la giovane sposa, quel leggero serpeggiare di mistero e di ambiguità tra una parola innocente e un'altra implorante, che si fa sempre più esplicito fin dalla prima serata a tre, con il richiamo alla « vecchia » Europa, al coraggio del rischio, alla bellezza della morte. Si osservino i rapporti tra i coniugi, di amore-odio sottilissimo, indagati psicologicamente con mezzi delicati e precisi fino alla raffinatezza d'uno sguardo o d'un sussurro e sottesi da una misoginìa quasi inavvertibile ma presente in tutto il film, anche se meno esplicita e meno conturbante che nelle precedenti opere di Harrington. Si osservi inoltre la progressiva, calcolata, ma fondamentalmente ambigua seduzione del garzone da parte della « giovine signora »: la prima sequenza in cucina, quella successiva nella stanza da letto della donna, quella infine, ancora in cucina, in cui il ragazzo viene apparentemente ucciso; è un susseguirsi di fatti e di situazioni sempre più complesse e allarmanti, sempre più sottilmente diaboliche, in cui non si sa fino a qual punto i protagonisti siano più o meno coscienti. Infine si ponga attenzione agli ambienti, a quella palazzina su tre piani (un ricordo esplicito dell'ambiguo palazzotto del *Servo* di Losey?), a quel miscuglio di stili diversi nei mobili e negli oggetti, a quell'intrusione ironica e conturbante della pop-art (quella scultura nell'ingresso che, duplicandosi con il falso cadavere del garzone, sottolinea con maggior vigore il senso di mistero e di falsità che avvolge ogni essere e ogni cosa), quegli anacronistici costumi della venditrice (vero *deus-ex-machina* dell'opera) o quelle maschere orribili e asessuate che i protagonisti indossano in una delle sequenze più agghiaccianti, e al tempo stesso ironiche, del film, quando cioè si compie lo pseudo-sacrificio della vittima. Si potrebbe continuare, fino all'esplodere della pazzia della protagonista, così controllato, così straziante, così quotidiano anch'esso e terribile, per sottolineare ancora una volta il carattere fondamentale di *Games*, che è una ambiguità voluta e dichiarata, attraverso la quale fatti e personaggi si dispongono su un piano superiore alla contingenza del racconto, indicano chiaramente la complessità dei rapporti umani e sociali e la loro disumana cattiveria, il necessario rimando a una realtà-*autre* che li spieghi o li giustifichi, ma di cui non si conoscono i confini, la fragilità della condizione dell'uomo e la sua incapacità ad uscirne vittorioso.

Come nell'opera di un altro interessante e stimolante regista contemporaneo, Roman Polanski, l'ironia presente in *Games* ne attenua l'elemento tragico, a volte addirittura lo capovolge facendone scaturire la co-

micità latente; ma Harrington, molto più di Polanski — che è in fondo uno scettico e un libertino — crede nella « surrealtà », ha bisogno del mistero per indagare l'ambiguità dei rapporti umani, si rifà, da buon surrealista (più o meno confesso), ai « tempi morti » della coscienza (21). Da questo punto di vista il suo discorso, pur delimitato oggi dalle regole codificate dello spettacolo hollywoodiano (ma quale intelligenza e quale ironico distacco nell'utilizzarle!), non è mai gratuito e superficiale, ma affonda le radici nella carne e nel sangue dell'uomo, o almeno dell'*homo americanus*. In tal senso sarà opportuno seguirne gli sviluppi futuri.

Filmografia

1942 THE FALL OF THE HOUSE OF USHER — r., sc., f., p.: Curtis Harrington; **s.:** dal racconto omonimo di Edgar Allan Poe; **d.t.:** 8 mm., b. e n.; **dur.:** 5'.

1942 CRESCENDO — r., s., sc., f., p.: Curtis Harrington; **d.t.:** 8 mm., b. e n.

1944 RENASCENCE — r., s., sc., f., p.: Curtis Harrington; **d.t.:** 8 mm., col.

1946 FRAGMENT OF SEEKING (primo tit. **SYMBOL OF DECADENCE) — r., s., sc., p.:** Curtis Harrington; **f.:** Gregory Markopoulos; **d.t.:** 16 mm., b. e n.; **dur.:** 15'.

1948 PICNIC — r., s., sc. f., mo., p.: Curtis Harrington; **m.:** Ernest Gold; **d.t.:** 16 mm., b. e n.; **dur.:** 22'

1949 ON THE EDGE — r., s., sc., f., mo., p.: Curtis Harrington; **d.t.:** 16 mm., b. e n.; **dur.:** 6'.

1952 DANGEROUS HOUSES — r., sc., f., m., mo.; p.: Curtis Harrington; **m.:** Ernest Gold; **d.t.:** 16 mm., b. e n.; **dur.:** 8'.

1953 THE ASSIGNATION — r., s., sc., f., mo., p.: Curtis Harrington; **m.:** Ernest Gold; **d.t.:** 16 mm., b. e n.; **dur.:** 8'.

1955-64 THE WORMWOOD STAR — r., s., sc., f., mo., p.: Curtis Harrington; **scg.:** Paul Mathison; **i.:** Cameron Parsons; **d.t.:** 16 mm., col.

1961 NIGTH TIDE - r.: Curtis Harrington; **s., sc..:** Curtis Harrington, dal suo racconto **Secrets of the sea; a.r.:** Karl Romaine; **f.:** Vilis Lapenicks; **m.:** David Raksin; **coreogr.:** Benjamin Zemach; **mo.:** Jodie Copelan;

(21) Cfr. J. PALMER, *Interview with Curtis Harrington,* cit., p. 40: « ... I would consider my films to be in essence romantic in spirit; the surrealist feeling to me is just that: a feeling rather than a way of creating the work »; e più oltre, p. 47, a proposito dell'opera di Buñuel e del giudizio espresso da Harrington su di essa, alla domanda di Palmer: « You were talking of opposite points of view. Am I correct in assuming when you mentioned that Buñuel is an atheist that you are not? ». Harrington risponde: « That is correct ».

i.: Dennis Hopper (Johnny Drake), Linda Lawson (Mora), Gavin Muir (cap. Sam Murdock), Luana Anders (Ellen Sands), Marjorie Eaton, Cameron, Tom Dillon, H.E. West; **p.:** Aram Kantarian per la Virgo; **o.:** U.S.A.; **d.t.:** 35 mm., b. e n.; **dur.** 84'.

1965 **VOYAGE TO A FAR PLANET** — **r.:** Curtis Harrington (vedere altri (dati in: JOHN WILLIS, **Screen World 1966**, vol. 17, New York, 1967).

1966 **QUEEN OF BLOOD** — **r., s., sc.:** Curtis Harrington; **f.:** Vilis Lapenicks; **m.:** Leonard Morand; **i.:** John Saxon, Basil Rathbone, Judi Meredith, Dennis Hopper, Florence Marly, Robert Boon, Don Eitner, Virgil Frye, Robert Porter, Terry Lee, Forrest Ackerman; **p.:** George Edwards per la American International; **o.:** U.S.A.; **d.t.:** 35 mm., col.

1967 **GAMES (Assassinio al terzo piano)** — **r.:** Curtis Harrington; **s.:** Curtis Harrington e George Edwards; **sc.:** Jamie Kearney; **f.:** William Fraker; **m.:** Samuel Matlowsky; **scg.:** Alexander Golitzen; **mo.:** Douglas Stewart; **i.:** Simone Signoret (Lisa Schindler), James Caan (Paul Montgomery), Katharine Ross (Jennifer Montgomery), Don Stroud (Norman Fields), Kent Smith, Estelle Winwood; **p.:** George Edwards per la Universal; **d.t.:** 35 mm., col.; **dur.:** 90'.

(a cura di **G. R.**)

NOTE

RICCIONE: LA CRITICA TEATRALE SI AGGIORNA

di Carlo Brusati

Riccione 21-22 giugno: l'ormai annuale convegno di teatro. Questa volta non si è discusso nel senso tradizionale dei lavori. Si è invece dibattuto di una bozza di statuto e dei suoi 14 articoli. « L'ordine del giorno » era uno solo: creazione, assemblea permettendo, della nuova Associazione Nazionale dei Critici di Teatro. *Il varo, dopo due giorni di discussioni nelle quali, come ovio, oltre alle idee personali sono rifluite opinioni e tendenze politiche (in ogni caso, grazie forse all'assenza di taluni elementi di solito perturbatori, estremamente civili e rispettose delle opinioni altrui, se si esclude qualche episodio di meticolosa lungaggine), ha avuto esito felice. Lo « statuto sociale » ha assunto una fisionomia definitiva: E' stato eletto presidente Roberto De Monticelli; nominato il « consiglio direttivo », composto da Mario Raimondo (vicepresidente), Odoardo Bertani, Alberto Blandi, Domenico Danzuso, Bruno Shacherl, Renzo Tian; scelti i probiviri nelle persone di Radice, Poesio, Pensa (ed i supplenti Ricci, Morteo); infine i « sindaci » De Cesco, Longatti, Polacco, Callari.*

L'avvenimento da un certo punto di vista ha costituito qualcosa di insolito. E' stata sciolta « legalmente » la vecchia associazione nella quale convivevano critici teatrali e musicali (si è impiegato troppo tempo a capire che fra problemi musicali e drammaturgici corre molta differenza) e si sono comunitariamente fissati - ha scritto qualche giorno dopo De Monticelli su Il Giorno *- « i tempi di un impegno e di un intervento più immediati nella vita dello spettacolo di prosa ». Non si può negare che la rinascita di un'associazione, con tali scopi, in questo periodo convulso di crisi, di Teatri Stabili fermi su posizioni di immobilismo culturale e morale, di avanguardia (nonostante i sostenitori di Sandro Cane) sempre più orientata verso l'inconsistenza, di carenze legislative vergognose, assume un particolare significato. Per il grado di responsabilizzazione che necessariamente viene messo in luce; per il fatto che si dimostra tangibilmente di voler discutere e prendere conoscenza dei gravi problemi del settore, per di più di immediata scadenza. Cioè: l'involuzione dei teatri a gestione pubblica, decentramento, iniziative spontanee, riforma del linguaggio e della scrittura scenica. Problemi sui quali e per i quali la stessa associazione non avrà vita facile. Il confluire di ideologie troppo diverse, di tendenze più politiche e meno critiche, di « visuali »*

motivate a volte da situazioni locali o da fattori limitati nel tempo e nello spazio, renderà le cose più complesse di quanto non si pensi.

In ogni caso pare estremamente importante che all'atto della costituzione la nuova associazione abbia scelto su base assembleare alcuni grossi temi d'impegno allo stesso tempo indicando in quale direzione si debbano sopratutto documentare e approfondire le conoscenze.

Le proposte Fadini-Bartolucci hanno avuto notevole importanza ed in pratica sulle loro indicazioni sono state costituite (come previsto d'altronde dallo statuto all'art. 12, articolo che riferisco per esteso: « L'Assemblea dei soci può decidere di volta in volta la costituzione e la nomina di Commissioni di lavoro o di gruppi di studio per particolari incarichi sulla base e in direzione di quelle attività specifiche e di quelle iniziative che l'Associazione intenda intraprendere per l'attuazione ed il raggiungimento degli scopi sociali così come essi vengono definiti nell'art. 2 dello Statuto. Il Consiglio Direttivo può, a sua volta, nell'ambito del mandato che gli viene affidato, nominare Commissioni di lavoro o affidare a singoli soci particolari incarichi. Il coordinamento dell'attività dei gruppi di lavoro e delle Commissioni di studio è svolto dal Consiglio direttivo al quale, in prima istanza, essi riferiscono sui risultati raggiunti ») tre « Commissioni di lavoro »: per il problema del decentramento teatrale; per la preparazione del prossimo Convegno di Venezia; per un'eventuale riforma dei premi teatrali.

Si tratta di problemi, nel contesto della cultura e della società italiana attuali, di pressante attualità. Questa volontà di presenza della nuova associazione nei luoghi « di guerriglia » o per lo meno « di sabbie mobili » oltre a lasciare ben sperare per il futuro chiarisce ulteriormente gli scopi. L'Art. 2 afferma esplicitamente: « L'Associazione ha lo scopo di portare il suo contributo, con l'azione collettiva e mediante quella dei singoli soci, allo sviluppo della vita teatrale in Italia con particolare riguardo ai suoi aspetti sociali e comunitari. A tale fine l'Associazione si propone di operare in rapporto di collaborazione e di autonomia dialettica tanto con le altre Associazioni di Critici dello spettacolo, quanto con le varie Organizzazioni di operatori teatrali, con le forze rappresentative del mondo del lavoro e della scuola, con le forme di vita associativa di base e con le Organizzazioni di spettacoli che possono essere cointeressate ad una tale azione. L'Associazione si propone, nello stesso tempo, di salvaguardare la libera attività dei critici e di difendere, nell'ambito e nella disciplina della Federazione Nazionale della Stampa e delle sue Associazioni Regionali, gli interessi morali e professionali della categoria; di adempiere ad ogni funzione di rappresentante della categoria in Italia e all'estero; di allacciare rapporti con le analoghe organizzazioni straniere; di promuovere tutte quelle iniziative (Convegni di studio, Attività editoriale, Conferimento di Premi Teatrali, ecc...) che giovino al raggiungimento degli scopi sociali ».

Dunque non si è di fronte solo ad un gruppo di « addetti ai lavori », ad una categoria esclusivamente preoccupata di difendere i propri interessi; ma a persone decise a salvaguardare i propri diritti e a prendere coscienza dei doveri derivanti dal loro particolare tipo di attività nei confronti del pubblico anonimo dei lettori e della stessa dignità critica drammaturgica. Quando

si parla di « forze rappresentative del mondo del lavoro e della scuola », di voler prendere contatti con « le forme di vita associativa di base » e perfino con le « Organizzazioni di spettatori che possono essere cointeressate ad una tale azione », tutto ciò non accade per moda o per scrupolo mondano « di voler essere à la page ». Lo statuto dimostra che la critica nazionale non ha eluso nessuno dei suoi impegni precipui, e in specie quello che dovrebbe essere in questi anni il più importante dei doveri: aiutare a sanare la frattura esistente fra paese reale ed ideale; fra cultura polverosa ed inutile ed esigenze speculative centrifughe degli interlands periferici; fra scuola e società.

Non a caso si parla di critica, poi di « mondo del lavoro », di « forme associative », di « Spettatori », di « Scuola ». Cioè delle realtà più vere nella vita culturale, nel campo dello spettacolo. Finalmente si è capito che l'impegno culturale ha valore solo se in contatto diretto con l'anonima forza comunitaria; se si crede in un « servizio » da compiersi con tutta umiltà e non con somministrazioni talvolta sgradite di dotta pedanteria o umanesimo frustrato, di saccenteria in fondo « ben retribuita » e neppure quindi - come scusante - « fine a se stessa ». D'altro canto il fatto che la nuova associazione abbia avvertito l'esigenza di inserirsi in un colloquio condotto oggi come oggi solo dalle forze operative spontanee della « base » (a livello politico e direzionale, tranne alcuni casi, si fa forse della cultura oggi, si serve la comunità?) dimostra inequivocabilmente che è stato tenuto conto dei mutamenti sociologici, delle trasformazioni « sociopolitiche » in fieri, della parte « viva » della Comunità; sopratutto. E' un'altra prova che a Riccione la partenza ha avuto un abbrivio sicuro, senza incertezze, o peggio ancora, ambiguità. Pur se qualcuno troverà da obiettare che si tratta di « riformismo » o di « corporativismo » e, attraverso i « luoghi » più comodi del sistema preso di mira, inneggerà alla rivoluzione o si eserciterà all'insulto verbale; perfino per un'occasione creata dalla volontà concorde di tutti.

Un'altra considerazione infine. Non si deve credere che nata l'associazione accada il miracolo; in sostanza che si risolvano d'incanto tutte le questioni ed i problemi più vari. La « congiuntura » nel teatro resta: a tutti i livelli. Dalla drammaturgia alla regia, dalla dislocazione logistica alle leggi inadatte, dall'attore al pubblico.

E' vero però che da Riccione può nascere qualcosa di più; anche in prospettive immediate di scadenza. Cioè l'impegno ad affrontare il tema « teatro » nelle sue accezioni pubbliche e private in senso politico; intendendo come « politico » quel momneto di una determinata realtà le cui carenze debbono essere con oculatezza risolte. Con il consenso o il dissenso delle autorità costituite se occorre.

Su tale base l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro *può e deve dire molto, se vuole vivere, sopravvivere, contribuire alle trasformazioni dell'ambiente umano in cui opera. Può e deve contraddire, senza alcuna paura, quando sia necessario. Può e deve sempre « parlare » senza dover sottostare a limitazioni o ricatti invisibili ma nondimeno « forzati ». E sono d'accordo con Bruno Schacherl: si può e si deve aver paura a « sporcarsi le mani ».*

CONVEGNO DI STUDIO SUI DOCUMENTI CINEMATOGRAFICI DELLA RESISTENZA L'ANTIFASCISMO E LA DEPORTAZIONE

di Nedo Ivaldi

Scarsi, estremamente precari, condizionati da una diffidenza in gran parte preconcetta da parte degli storici, sono sempre stati i rapporti tra cinema e storia. Non dico sul piano del film spettacolare a soggetto ove le manipolazioni e i travisamenti sono all'ordine del giorno, ma anche su quello del documentario cioè della ripresa filmata dell'avvenimento nel momento stesso in cui si verifica, oppure del montaggio organizzato di una serie di filmati desunti da fonti diverse, tale da comporre un discorso articolato e motivato. Le ragioni di questa scarsa simpatia dello storico per il documento cinematografico sono molteplici, e vanno dalla difficoltà di reperire le pellicole documentarie che non si trovano catalogate e inventariate in scaffali con accanto l'indispensabile moviola, e relativo tecnico, per la loro consultazione, ma sono invece disperse in mille luoghi diversi e, per lo più, in pessime condizioni; alla naturale pigrizia dello studioso, abituato a lavorare sui documenti scritti, che mal sopporta cambiare abitudini e affidarsi ad un nuovo, inconsueto materiale documentario.

La creazione dunque di un Archivio Nazionale Cinematografico per la storia della Resistenza assolve ad un ben preciso e individuato bisogno di documentazione, che trova la sua validità sia nel periodo storico prescelto (che si intende però estendere a tutto l'antifascismo) sia nella serietà con cui si vuole portare avanti il lavoro già iniziato in mezzo a molteplici difficoltà.

Credo che a questo punto sia opportuno un breve cenno sull'origine e gli scopi di questo Archivio Cinematografico, la cui esistenza è purtroppo ignorata ancora da molti, com'è proprio delle iniziative serie e che non perseguono fini edonistici. E' sorto a Torino nel marzo del 1966 per iniziativa di un gruppo di critici e di storici e nell'ambito dell'Istituto Storico Nazionale della Resistenza in Italia, di cui è presidente il sen. Ferruccio Parri. Animatore e coordinatore dei lavori è Paolo Gobetti, critico e storico del cinema, che insieme ad altri storici ed esperti cinematografici fa parte di una Commissione presieduta da Franco Antonicelli, presidente dell'Istituto Storico della Resistenza in Piemonte, e composta da Alberto Blandi, Alessandro Galante Garrone, Nedo Ivaldi, Ettore Passerin d'Entrèves, Guido Quazza, Gianni Rondolino e Giorgio Vaccarino. Molteplici e variamente articolati gli scopi dell'Archivio.

Innanzi tutto la raccolta di dati e informazioni per la preparazione di un

NOTE *catalogo dei film reperibili, al fine di dare un carattere sistematico alla ricerca delle pellicole cinematografiche relative alla guerra partigiana europea. Al termine di questo lavoro di ricerca verrà compilato un* Regesto delle pellicole cinematografiche *girate durante la seconda guerra mondiale e relative all'attività dei partigiani e di franchi tiratori e a qualsiasi forma di Resistenza contro l'oppressione nazifascista. Il Regesto indicherà l'argomento delle varie pellicole, le loro lunghezze e gli archivi in cui sono reperibili. Una seconda attività è quella dell'acquisto di copie o preparazione di controtipi e duplicati delle pellicole documentarie reperite presso le varie cineteche, istituti, associazioni, società commerciali, archivi e privati. Questo materiale non solo viene raccolto, inventariato e conservato, ma viene corredato di tutte quelle notizie di carattere storico, critico e illustrativo che rendono più utile ed efficace la consultazione. Vi è poi un capitolo a parte e riguarda i rapporti con la televisione, sia per quanto riguarda l'acquisizione di copie delle trasmissioni relative alla Resistenza, sia per i consigli e la collaborazione che l'Archivio intende prestare in certi casi a determinate trasmissioni sulla Resistenza. Questa già cospicua attività potrà poi essere ulteriormente estesa, com'è nei propositi, con la realizzazione di interviste filmate e di documentazioni cinematografiche sui personaggi e i luoghi della guerra partigiana italiana; la raccolta di fotografie e nastri magnetici di testimonianze; raccolta di dati e documentazione relativa ai film a soggetto che hanno per tema la Resistenza europea, prodotti tanto dall'industria cinematografica quanto da quella televisiva. Alcuni tentativi in questo senso sono già stati fatti, ma sono rimasti incompleti, basti ricordare il volume di Mida e Vento* Cinema e Resistenza, *e* Il cortometraggio italiano antifascista *di Carlo Di Carlo.*

Opportuna e tempestiva è parsa dunque l'organizzazione di questo Convegno di studio, tenutosi a Torino nell'aprile scorso, utile per fare il punto della situazione, oltre che uscir fuori dal guscio e presentare al pubblico l'Archivio e la sua attività. Al tavolo della presidenza sedevano i tre senatori Ferruccio Parri, Piero Caleffi e Franco Antonicelli, e la medaglia d'oro della Resistenza Enrico Martini Mauri comandante del gruppo divisioni alpine che liberarono Alba e le Langhe, ed entrarono tra i primi in Torino. La relazione introduttiva è stata tenuta da Paolo Gobetti che ha parlato sul tema « Problemi e metodi della documentazione cinematografica della Resistenza », in cui ha essenzialmente illustrato, oltre gli scopi dell'Archivio, il lavoro finora svolto. « Non è un segreto per nessuno — ha detto Gobetti — che scarsi e modesti sono i brani di film girati durante la Resistenza. Non c'erano tra i partigiani servizi cinematografici regolari con operatori, macchine da presa, pellicole. C'era qualche dilettante, qualche rara cinepresa a 8, a 9,5, a 16 mm., e pochissima pellicola, per lo più scaduta. Non c'era inoltre la possibilità di sviluppare facilmente la pellicola impressionata, in quanto tale operazione richiede attrezzature e laboratori assai più complessi e ampi di quelli necessari allo sviluppo di fotografie. E i grossi stabilimenti erano tutti tenuti d'occhio dalle autorità nazifasciste ».

Don Pollarolo — un prete partigiano dal volto rubicondo e che veste ancor oggi la lunga tonaca come una divisa — aveva le mani libere e poteva

usare la cinepresa. Ha così girato oltre due ore di pellicola con la sua vecchia, già allora, Pathè-Baby, e al Convegno ne abbiamo visto una parte.

Davanti a noi sono passate delle immagini ora sfuocate, ora tremolanti e rozze, ma vi abbiamo visto Duccio Galimberti col cappello da alpino in mezzo ai suoi uomini, la prima banda partigiana costituita attorno a Cuneo, e la vita quotidiana di quegli uomini, i loro pasti frugali, le lunghe marce e i canti che cementavano l'amicizia e rincuoravano gli animi. Didascalie ingenue e venate di retorica accompagnano quelle immagini, ma anche esse servono a creare quel clima, quei giorni eccezionali. Un filmato, questo, che entrerà a far parte del materiale dell'Archivio in modo da completare la raccolta di quasi tutto quanto è stato girato in Italia in quel periodo. Durante le giornate del Convegno sono stati infatti presentati i due ben noti documentari lungometraggi realizzati immediatamente dopo la Liberazione, restaurati e controtipati a cura dell'Archivio, e cioè Giorni di gloria (1946) opera collettiva cui collaborarono Mario Serandrei, Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero e Luchino Visconti, nonché Umberto Barbaro e Umberto Calosso per il commento, sulla strage delle Ardeatine e nella figura del questore Caruso. Poi ancora Aldo dice 26x1 (1945) di Fernando Cerchio, dedicato alla Resistenza e alla Liberazione in Piemonte, e costituito essenzialmente di riprese compiute durante gli ultimi giorni di lotta e i primi giorni di libertà. Opera di modesto respiro che si avvale largamente di ricostruzioni di episodi di vita partigiana, ad esempio attacchi contro gruppi di fascisti, che però, al di là dell'evidente finzione, di autentico hanno pur sempre gli interpreti, e poi le divise che indossano e i gesti che compiono. Un notevole interesse ha suscitato la proiezione di tre documentari fascisti: Mussolini a Torino (1932) con la visita del « duce » alla Fiat-Mirafiori e la sua presentazione agli operai da parte del sen. Giovanni Agnelli; Adunata al Lirico (16 dicembre 1944) in cui Mussolini, ormai ridotto ad una larva d'uomo, tentò di rincuorare i suoi seguaci; Il Convegno di Salisburgo (1942) su uno degli incontri tra Hitler e Mussolini.

I lavori del Convegno sono poi proseguiti con una relazione del sottoscritto sul tema: « L'impiego del mezzo televisivo per la diffusione dei temi resistenziali, e l'utilizzazione del relativo materiale di repertorio ». Anche questa relazione è stata accompagnata dalla proiezione di alcuni filmati televisivi come Il processo di Torino di Claudio Capello, commento di Gino Nebiolo, del 1964, in cui viene rievocato il primo clamoroso e tragico processo con cui si voleva stroncare la Resistenza in Piemonte al suo nascere, processo che portò davanti al plotone d'esecuzione quasi tutto il Comando Regionale Militare Piemontese col gen. Perotti in testa.

Un valore di testimonianza hanno anche gli altri filmati — trasmessi nelle rubriche televisive « TV-7 », « Europa giovani », « Un volto, una storia » — come ad esempio La Repubblica dell'Ossola (1965) di Francesco De Feo, e Il Governo della Carnia (1966) di Angelo Campanella, in cui si rievocano due degli episodi più significativi del periodo resistenziale, quello dell'istituzione delle libere repubbliche democratiche nelle zone liberate, sia pure temporaneamente, dai partigiani.

Un rilievo del tutto particolare ha avuto la relazione preparata, ma incompleta, dal Collettivo dell'Istituto storico della Resistenza in Piemonte: « Per

NOTE *una cinematografia della Resistenza, dalla documentazione all'interpretazione storica », e letta dallo studente Gobbi, in cui si tenta una contestazione di tutti i valori della società partendo dalla Resistenza e rivalutando la lotta di classe unico mezzo di affermazione per gli operai. Anzi la relazione va oltre e dice che l'unico modo di comunicare per la classe operaia è la lotta. Infatti fino ad ora, con la tradizione scritta della cultura, sono state propinate alle masse delle mezze verità in quanto si scrive per un'*élite *di persone. Affermando che è una battaglia arretrata la difesa della comunicazione scritta, viene ribadita la piena validità di fare storia per le masse con i moderni mezzi di comunicazione. Questa relazione, « ricca di provocazioni », come ha detto lo storico prof. Quazza, ha suscitato una vivace polemica tra gli storici presenti, Salvadori e Vaccarino, oltre a Quazza, che ne hanno rilevato le contraddizioni, riaffermando il valore dialettico della verità storica, mentre nello storico deve sempre esistere l'esigenza della ricerca della verità attraverso l'obiettività nella raccolta dei dati (Quazza).*

Vi è infatti una sostanziale differenza tra il momento della ricerca, sempre obiettiva, e quello della comunicazione, che può essere critica (Salvadori). Questo discorso è stato portato avanti dal prof. Vaccarino che ha ricordato il momento politico della comunicazione — esempio clamoroso quello delle « verità storiche » manipolate dagli esegeti sovietici a seconda della situazione politica — quando una verità diventa funzionale e viene comunicata se, ad esempio, serve al movimento operaio.

ISPIRAZIONI VECCHIE E NUOVE

di Guido Bezzola

Un'operazione abbastanza interessante è quella tentata da Truffaut con i suoi Baci rubati: *una specie di ricupero culturale di un passato molto prossimo, a cominciare dal titolo, preso dalla canzone di Trenet* Que reste-t-il de nos amours *(che fornisce il sottofondo per i titoli di testa). Poi, c'è l'inizio, con l'inquadratura della Cinémathèque e in tutto il film, costante e avvertibilissimo, un* pastiche *clairiano non spiacevole. Clair è studiato nella sua parte più leggera, nel gioco esatto di certi effetti e di certi personaggi, nel susseguirsi dell'azione in una Parigi misteriosa e lucida: il risultato è però sempre quello appunto di un* pastiche, *che inevitabilmente fa sentire la seconda mano e lo sforzo intellettualistico, in fondo non adeguato ai risultati (da Truffaut ci si poteva attendere di più). Vale tuttavia la pena di rammentare la costante eleganza delle soluzioni, la felicità del taglio e del montaggio, e l'aria che circola, di un Clair rivisitato senza lo spirito del* musée, *ma con una vivacità ed una simpatia che costituiscono la migliore ragion d'essere del film. Non è un'opera maggiore, d'accordo, ma non c'è soltanto Clair, ci sono anche parecchie cose proprie di Truffaut (che magari si adattano anche a Clair), quel lunare trovarsi a disagio nel mondo, quel desiderio continuo di dare un'altra forma alle cose, e una vena di sentimento più ricca e più viva di quanto appaia a prima vista. Direi che proprio i meriti stilistici riscattano il film salvandolo dalla mediocrità e dando risalto alla sottile rete psicologica di intenzioni, di allusioni e di complicità che alla fine si avverte chiaramente, pur entro limiti non valicati e non valicabili.*

Un grosso impegno ha affrontato invece Raffaele Andreassi con il suo lavoro a lungo metraggio, Flashback. *Anche qui, la componente tecnica è importantissima, addirittura decisiva: il soldato tedesco abbandonato dai suoi compagni in ritirata, sentinella perduta di retroguardia sull'Appennino emiliano, solo col suo fucile i suoi pensieri e un grande albero da cui sorvegliare la valle, è un personaggio da scommessa filmica, in un certo senso; infatti i dialoghi mancano quasi totalmente, c'è qualche monologo, per lo più in tedesco, e la vicenda vien tenuta in piedi non solo da quel che accade nella progressione cronologica del film, ma da qualche squarcio retrospettivo (flashbacks, appunto); i ricordi di guerra, ricordi d'amore, in grado di dirci sul personaggio quel che in un libro sarebbe facile raccontare e in un film è estremamente difficile. Ora bisogna ammettere subito che Andreassi è riuscito*

assai bene nel suo compito, non solo dando peso e credibilità alla situazione, ma riuscendo a creare una sorta di continua dialettica interna del protagonista, tra il suo presente e il suo passato, così da rendere il film non solo profondo ma anche avvincente. Le lunghe sequenze sull'albero, nella massa del fogliame frusciante, alla ricerca di qualcuno o di qualcosa attraverso il cannocchiale, possono parere lente a chi non abbia vissuto le interminabili attese della vita di guerra, ma in realtà costituiscono il sottofondo indispensabile, la premessa al discorso maggiore; che fare, quando l'esercito in cui eravamo inquadrati sparisce o si dissolve? Possiamo unilateralmente tornare alla vita civile? Riusciamo o no a capire che, in quanto membri di quell'*esercito, siamo solidamente corresponsabili di tutto ciò che fu commesso, e che quindi ogni punizione è meritata, anche se non tocca il diretto colpevole? A me pare che Andreassi abbia affrontato fino in fondo questi argomenti pieni di implicazioni di ogni genere e se la sia cavata molto bene, anche se qua e là c'è il sospetto di un certo compiacimento per la propria bravura. Le sequenze erotiche sul fiume, ad esempio, sono in sè giustissime (quale soldato non ha sognato a occhi aperti alla stessa maniera?) ma forse un po' insistite, tanto più che la situazione era già ben chiara; meglio — forse — le donne al bagno dell'ultima parte, con quel senso di rustica libertà riconquistata che è una delle molle che spingono lo sconosciuto soldato a uscire e a trovare la morte per mano sconosciuta.* Flashback *ha parecchi meriti, quello di aprire ancora una volta il discorso sulla nostra responsabilità, in guerra e in pace, quello di centrare l'azione su un solo personaggio in una sola situazione così da non consentire divagazioni o equivoci, e infine quello di portare a termine il proprio assunto con un rigore ed una semplicità d'espressione che si incontrano raramente. Non è un film che possa avere la vita facile, questo è sicuro, ma per molti aspetti è una vera lezione di stile in tempi di inutili e pretenziosi vaniloqui: proprio per questo sarebbe stato forse meglio evitare coraggiosamente alcune concessioni al gusto corrente, che in pratica si risolvono in cadute di stile, per fortuna di breve durata.*

Un discorso a sé, di lunghezza imprevedibile, potrebbe invece essere fatto per Il Circo *che Chaplin ha rimesso in circolazione. Tutti dovrebbero vederlo o rivederlo per capire come si fa un film, come si recita e come si fa recitare. Una volta di più, il segreto apparente sta nella semplicità, ma si sente benissimo quando difficile e faticoso sia il raggiungimento di una simile semplicità. Dentro agli schemi del cinema muto (che quasi non si avvertono, tale è la perfezione del contesto) Chaplin è riuscito a trovare una libertà di linguaggio, una felicità e facilità di espressione favolose, frutto insieme del suo temperamento di genio dello spettacolo e della sua severissima scuola. Non si possono capire e apprezzare le sequenze de* Il Circo *se non si giunge a comprendere quanto e quale sia stato il lavoro di lima e di perfezionamento, come ogni gesto sia stato studiato e calibrato e ridotto per giungere all'essenziale, senza il facile ausilio della parola che troppe volte aiutando distrae. Pure essendo muto, d'altra parte* Il Circo *non eccede nella mimica, è semplicemente quello che è, un grande film superbamente diretto e condotto sino in frondo con una vigoria e un talento che lasciano impressionati ancora oggi. Quando Chaplin lo girò, era al punto più alto della sua fama, e una*

volta ancora ci accorgiamo di quanto quella fama fosse meritata; è chiaro che non si vuol fare qui una riscoperta di Chaplin, che sarebbe ridicola oltre che inutile: cerco soltanto di fissare alcuni punti per spiegare meglio il segreto di certi succesi, l'ambientazione realisticamente curatissima, mai approssimata, la perfezione del ritmo nelle varie sequenze, il controllo costante sulla recitazione propria e dei compagni. Sappiamo benissimo qual è il mondo di Chaplin, cosa significhi per lui la figura del vagabondo, dell'irregolare in un contesto nemico: comprendiamo una certa tendenza al sentimentalismo che ogni tanto si affaccia e che non è forse la parte migliore delle sue opere, anche se sincera e appassionata (forse questa potrebbe essere una delle ragioni per cui tra i giovanissimi si sta assistendo a una rivalutazione di Keaton). Vorrei tuttavia aggiungere ancora una volta un'osservazione già fatta sulla maestria di Chaplin regista attore e montatore: pochi fotogrammi in più «sballerebbero» intere sequenze, che invece ancora oggi partono rapidissime e giungono a segno fulminee proprio in virtù di una tecnica posseduta fino in fondo (e non bisogna dimenticare, in ogni modo, che al di là della diversa ricchezza di contenuto vive e si perpetua in Chaplin la tradizione della comica americana dove tutti, maggiori e minimi, prendevano il loro mestiere estremamente sul serio ed erano riusciti a raggiungere un livello medio di un'altezza incredibile, a guardarlo con gli occhi di oggi). La grandezza dei risultati ottenuti da Chaplin si spiega forse meglio così, vista su uno sfondo ricco e vivo, anche se nel 1930 egli era già un isolato, e non come un fatto solitario e senza addentellati storici o pratici. Chaplin fa parte della storia del cinema — e quale parte! — ma a sua volta è anche oggetto e non solo soggetto della storia medesima.

Se Il Circo *mi ha divertito e mi ha commosso (c'ero anch'io tra i ragazzini che allora lo videro, che si rattristarono al finale, che guardavano a quell'America come alla terra di ogni possibile bene),* L'orgia del potere (Z) *di Costa Gravas mi ha commosso e agitato. E' un film di grana grossa, in molti punti più abile che ispirato, in altri non privo di una discutibile ricerca di effetti, ma è un film che ha il merito di parlare alto e chiaro, senza sfumature né mezzi termini. La frase famosa « la honte vient toujours de la droite » viene qui ripetuta dal principio alla fine, in una specie di documentario sulla presa del potere da parte dei militari, in un paese (è la Grecia, lo sappiamo tutti, ma potrebbe essere qualsiasi altro paese compreso il nostro) dove le forze democratiche non hanno peso sufficiente per garantire la stabilità politica. Il film si vede con passione e con vergogna insieme: l'infinita abiezione della destra medagliuta e patriottarda, dei suoi « eterni valori », la mescolanza del sacro e del profano, la bassa spregiudicatezza della manovra, tutto vien fuori in modo spietato. Qualche passo può sembrare eccessivo, lo ripeto, ma se torno con la memoria a certe foto di molto regi senatori italiani con un gran barbone grigio e camicia nera o marsina e tuba in occasione di carimonie fasciste del '27-'28 o giù di lì, mi appare sempre più chiaro quanto il film valga e come valga. E' una pagina di prosa esemplare, un ammonimento continuo semplice e diretto che ci spiega per filo e per segno quello che ci può accadere in ogni momento, se soltanto ci lasciamo andare, e rievoca quel che avvenne in Italia tra il 1920 e il 1922.*

Proprio nella schematicità della situazione che del resto, pure ispirandosi al caso Lambrakis, ricorda bene il delitto Matteotti, anche se uno ebbe luogo prima e l'altro dopo l'avvento della dittatura, proprio in codesta schematicità da racconto popolare sta la forza dell'opera, sta la sua capacità di persuasione che nasce da un profondissimo convincimento interno. In un film così era giusto e logico dividere le persone e i fatti secondo una logica manichea, di qui i buoni, di là i cattivi: accadeva lo stesso nelle prime grandi opere della cinematografia sovietica, con altrettanta ragione, anche se Costa Gravas non è Pudovkin. Qui vediamo documentato, in uno stile semplice, privo di subordinate, il modo d'agire di un sottogoverno che si appresta a diventare regime, mafia di stato da mafia di gruppo che era. La storia dell'Italia unita è piena di fatti del genere: gli anni dal 1948 al 1960 ne rigurgitano addirittura, pure se su scala più bassa, al livello dell'intrallazzo pecunario-politico, per placare la grande fame dei mille e mille piccoli avventurieri italiani. Appunto per questo Z ha un valore d'esempio ancora più grande: siamo l'unica democrazia sopravvissuta nel bacino del Mediterraneo (con Israele, che è un caso a sé), e Dio sa quanto ci manchi a essere una vera democrazia; ogni tanto un richiamo semplice e immediato come questo può indurre a un salutare esame di coscienza. Ripresentato alla televisione, I compagni *di Monicelli, che non è un capolavoro, entusiasmò milioni di persone, ricordò ancora una volta che le conquiste sindacali sono vere e proprie conquiste, strappate non solo con sudore e fame e lacrime ma col sangue di tanti, morti protestando contro le cariche di cavalleria o le fucilate di Bava Beccaris: Z ha un effetto analogo, ci ricorda i benefici della libertà (li dimentichiamo tanto; spesso!), le vergogne della dittatura, dice nel modo più semplice le parole più chiare. Peccato davvero che il film sia troppo recente e non possa passare in TV: ce ne sarebbe un bisogno immenso.*

LA GRANDE FIERA DI CANNES 1969

di Giacomo Gambetti

Era stato annunciato, in inverno, che il festival di Cannes del 1969 sarebbe stato nuovamente il XXI, come quello del '68, proprio per ribadire che nel 1968 non era successo niente, neppure a metà, neppure per caso. Poi si è ritornati su questa decisione, il festival del '69 è anche nella sigla il XXII: ma il « come se nulla fosse successo » è rimasto nei fatti. E' evidente — come ho avuto più volte occasione di sottolineare — che gli avvenimenti del festival di Cannes '68 erano soltanto marginalmente di carattere « cinematografico »; ma è altrettanto chiaro che era auspicabile essi avessero inciso positivamente su strutture arrugginite e equivoche.

Invece Cannes '69 ha avuto luogo con gli stessi criteri e sulle medesime linee delle precedenti edizioni: criteri e linee, cioè, che puntano senza nasconderlo sull'industria e sul mercato e che hanno il loro nucleo di confusione e di malafede, appunto, nel momento in cui si lascia intendere che ci siano film « in gara » per ragioni di qualità e di arte.

Il festival di Cannes è, così, la maggiore « fiera » internazionale della pellicola, con tutto ciò di positivo e di negativo che tale situazione comporta: di positivo sul piano della conoscenza, comunque sia; di negativo su quello della non-scelta, del disordine, della sovrapposizione, del generico confondere tutto sotto ali così conformiste come disimpegnate e indifferenti, che non intraprendono — e non tentano — alcun rinnovamento reale.

Oggi Cannes è — e lo è tenuto conto delle differenze fra questi due estremi — ciò che era Venezia negli anni Trenta. E' assai discutibile che la situazione culturale, economica, politica, sociale degli anni Trenta sia la stessa di oggi, ma il desiderio e il tentativo del festival di Cannes di fingere che sia così sarebbero persino, un poco, comoventi, se non fossero pericolosi, qualora — appunto — il carattere della manifestazione non venisse con esattezza individuato. Ma la resistenza del festival e del suo direttore, M. Favre Le Bret, è strenua: « Si dice, e questo d'altra parte è vero, che in vent'anni il cinema si è evoluto e che, di conseguenza, anche il Festival deve modificarsi: ma questo significa confondere il contenuto col contenente. In effetti, questa evoluzione si nota nei film che sono proiettati sullo schermo: essa non richiede per altro che le strutture e la fisionomia del Festival trasformino il Palazzo in un tempio riservato a cerimonie esoteriche praticate dai soli sacerdoti di Iside ». Questo ha causticamente affermato il direttore, che ha proseguito col

ricordare come anche il Comitato Consultivo Internazioale creato dallo stesso festival con quattordici rappresentanti di paesi che dal 1946 partecipano alla manifestazione abbia dichiarato non opportuno che il festival modifichi « di troppo » la propria fisionomia, a suo parere « seducente ».

Le argomentazioni del direttore non sono del tutto persuasive, opponendo forzosamente di fronte — tra l'altro — i « culti di Iside » e un qualsiasi mutamento dal '46 a oggi. C'è da dire, in più, che il festival di Cannes è stato, quest'anno, rassegna di film in concorso e fuori concorso, « settimana della critica », « mercato internazionale del film » (sigla a sé che non impedisce che il mercato sia e si svolga, ovviamente, anche in altri settori), « quindicina degli autori » gestita dalla « societé des réalisateurs ». A questo riguardo esiste una lettera del 28 aprile, firmata da Jacques Doniol-Valcroze per la « Quindicina degli autori », indirizzata agli « Stati Generali del Cinema », il gruppo formatosi l'anno scorso proprio in seguito agli avvenimenti di maggio, e di cui anche i « réalisateurs » in un primo tempo facevano parte. Ha scritto Doniol-Valcroze: « Cari compagni, abbiamo ottenuto a Cannes la possibilità di presentare, senza alcuna censura, film che riflettano l'insieme della situazione del cinema. Non dimentichiamo quello che siamo e ciò che dobbiamo al « maggio ». La nostra proposta è semplice: auspichiamo di potervi accordare dalle 12 alle 16 del lunedì 12 maggio, al cinema Rex, a Cannes, quattro ore di proiezione di cui avrete la totale responsabilità, nel quadro della « quinzaine des réalisateurs » che organizziamo quest'anno. Si tratta da parte nostra di un'offerta senza alcun sottofondo politico. Rimettiamo a voi la decisione. Fraternamente, J. Doniol-Valcroze ». La risposta degli Stati Generali, in data 3 maggio, è la seguente: « Signori, in risposta alla vostra proposta del 28/4/69 teniamo a ricordarvi la nostra posizione sui festival: =Ogni partecipazione a un festival o a un controfestival è esclusa. In effetti, il festival, per sua stessa natura, è una manifestazione artificiosa che non punta a un lavoro politico concreto nell'ambiente in cui si svolge; per questo utilizza necessariamente il film come spettacolo. Il contro-festival non è che l'inversione del festival, riproducendo in realtà i medesimi schemi =. Vogliate gradire, signori, l'assicurazione della nostra considerazione ».

In linea di principio le une e le altre posizioni sono legittime e giustificate: il problema si complica al momento in cui — come avviene — molte delle proiezioni coincidono con quelle ufficiali, al momento in cui i medesimi autori hanno partecipato all'una e all'altra sezione del festival, o al momento in cui al festival hanno partecipato autori appartenenti in tutto o in parte al comitato di agitazione del 1968 o agli stessi Stati Generali. La contraddizione e gli alibi sono colpevoli, infine, allorché la realtà dell'agire contraddice continuamente i propositi che *dovrebbero* scaricare la coscienza.

Nella questione gli autori italiani hanno tenuto un atteggiamento di attesa, ma sostanzialmente di partecipazione alle iniziative di Favre Le Bret; essi infatti hanno ribadito sulla carta, in comune, alcuni princìpi coi quali concordiamo, agendo in pratica isolatamente e qualche volta in contraddizione. Il che forse è inevitabile, e risponde in qualche modo allo stato reale delle cose, in Italia e non soltanto in Italia, nel cinema e non soltanto nel cinema, pro-

proprio perché da tutto quanto succede e muta possa venir fuori un rinnovamento reale e sano della nostra società, prima di tutto partendo dalla pratica.

Il festival si è chiuso con le polemiche che ogni premiazione, per sua stessa natura, comporta e suscita. Ogni premiazione è discutibile (sia essa cinematografica o letteraria o d'altro genere) perché ciascuna ha in sé contraddizioni inevitabili, remore e impedimenti, limiti e compromessi, tanto più quando proviene, come nel caso di Cannes, da una giuria formata in maggioranza non da critici, bensì da registi, produttori, attori. Indipendentemente da premi che hanno scarso significato, comunque, e dalle suddivisioni tecniche e organizzative di vario genere, il XXII festival di Cannes si ricorderà innanzitutto per *Antonio Das Mortes* di Glauber Rocha, straordinario per invenzione lirica e figurativa e per forza appassionata di idee e di sofferta partecipazione umana sociale politica; *Capricci* di Carmelo Bene, che riconferma e seleziona la geniale e spregiudicata fantasia del regista; *Adalen* 31 di Bo Widerberg e *If...* di Lindsay Anderson, stile e ricerca morale, ammonimento politico e culturale insieme; *More* di Barbet Schroeder, *Cabascabo* di Oumaru Ganda, *King, Murray* di David Hoffman, *Scratch Harry* di Alex Matter, *Le viol d'une jeune fille douce* di Gilles Carle, *La voie* di Mohamed Slim, tutti film fuori dai grandi circuiti produttivi, distributivi, commerciali, apparentemente piccoli e modesti, in realtà mossi da quelle esigenze di spregiudicatezza e di approfondimento umano e sociale che è alla base di ogni vera esigenza culturale ed espressiva; *Vsichni dobri rodaci* di Vojchech Jasny, *Z* di Costa Gravas, *Fenyes szelek* di Miklos Jancso, *Bice skoro propast sveta* di Alexander Petrovic, *Dillinger è morto* di Marco Ferreri, *Polowanie na muchy* di Andrzej Wajda, *Slaves* di Herbert J. Biberman, *I dannati e i nomadi* di Juro Jakubisko: film di mestiere, quale più quale meno, tutti ricchi di cura morale, di autorità di stile e di misura umana; *Andrei Rublov* di Andrei Tarkovski, per il quale non sono azzardati riferimenti stilistici e contenutistici a Eisenstein; *Lo hora de los hornos* di Fernando Solanas, visto l'anno scorso a Pesaro; *Charles mort ou vif* di Charles Tanner, uno dei rarissimi film svizzeri, interpretato con molta cura dal figlio del grande Michel Simon, un film di notevole cura psicologica e sociologica; *Jagdszenen aus Niederbayen* di Peter Fleischmann, *Pagine chiuse* di Gianni da Campo, *Marie et le curé* e *Paul* di Diurka Metzenski (quest'ultimo premiato al festival di Hyères), la nottata del cinema underground americano, con opere di Markopoulos, Kren, Brakhage, Dowskin, Meier, Muehl e altri ancora; *The Gladiators* di Peter Watkins, *The Bookseller who Gave up Bathing* di Jarl Kulle, *The Rite* di Ingmar Berman: opere nuove, ciascuna a suo modo spregiudicata e fuori dalle convenzioni.

* * *

Primo premio del XXII Festival di Cannes, «Palma d'oro», a *If...* di Lindsay Anderson. La giuria è composta di Luchino Visconti (Italia), presidente; Maria Bell, Francia; Tchinghiz Aitnatov, URSS; Jaroslav Boucek, Cecoslovacchia; Veljko Bulajic, Jugoslavia; Stanley Donen, Gran Bretagna; Jerzy Glucksman, Svezia; Robert Kanters, Francia; Sam Spiegel, USA.

Premio per la migliore interpretazione femminile a Vanessa Redgrave per *Isadora* di Karel Reisz; premio per la migliore interpretazione maschile a Jean-Luis Trintignant per *Z* di Costa-Gravas.

Premi speciali della giuria: uno a *Adalen 31* di Bo Widerberg, l'altro (all'unanimità) a *Z* di Costa-Gravas; premio per la regia ex-equo a *Antonio Das Mortes* di Glauber Rocha e *Vsichni dobri rodaci* (*Cronaca morava*) di Vojtech Jasny; premio 'opera prima' a *Easy Rider* di Dennis Hopper.
Premio della F.i. pres.ci. a *Andrej Roublov* di Andrej Tarkovski.
Premio per il miglior cortometraggio a *Canti del Rinascimento* (Romania).

LA VIII « SETTIMANA DELLA CRITICA »

di Paolo Gobetti

La « Semaine internationale de la critique française », giunta quest'anno alla sua ottava edizione e svoltasi nel quadro del XXII Festival international du film di Cannes, ha confermato i molti pregi, e i limiti, di questa rassegna, antesignana delle mostre senza premi. Tra i meriti: una selezione che tiene conto sopratutto delle esigenze culturali, di promozione e di informazione su quanto il giovane cinema ha da proporre nel mondo; l'impegno a cercare realmente le opere e gli autori nuovi, la capacità di realizzare un programma abbastanza omogeneo; inoltre, e vorrei dire sopratutto, la possibilità offerta ai film partecipanti di avere una circolazione più ampia con la presentazione di tutti i film della Semaine a Parigi — una novità di quest'anno — e in molti casi una vera e propria distribuzione commerciale.

Tra i limiti, l'oggettiva funzione riformista e di copertura nei confronti del Festival a cui fornisce indubbiamente un alibi culturale non indifferente nel continuare un discorso decisamente conformista e conservatore che appare ancora più anacronistico dopo le parole e le proposte innovatrici e contestatrici risuonate nel maggio precedente; e la tendenza a lasciarsi a volte guidare, nella scelta, da un gusto dettato dalle mode e da un'eccessiva passione per le scoperte o gli esperimenti un po' intellettualistici.

Nonostante tutto, il bilancio della Semaine di quest'anno appare largamente positivo con almeno due film di notevole valore e con gli altri undici tutti di un livello più che degno e ricchi di diversi motivi di interesse e d'informazione, o per lo meno di curiosità. Le opere che si impongono sulle altre sono il già noto *La hora de los hornos*, presentato a Pesaro lo scorso anno, e che peraltro si è confermato come il più importante ed efficace film d'intervento politico che ci sia stato dato di vedere da molto tempo; e il tedesco *Jagdszenen aus Niederbayern* che, oltre a confermare la vitalità del giovane cinema tedesco occidentale, di cui si era temuta recentemente una crisi, appare un'opera eccezionalmente matura e inquietante, capace di proporre con un linguaggio realistico pieno di violenza un tipo assai affascinante di film politico a soggetto in cui non trovano posto né cedimenti nei confronti delle esigenze dello « spettacolo » né asservimenti ad alcun partito preso.

In una particolare accezione si potrebbe considerare anche film politico a soggetto lo svizzero *Charles mort ou vif*, una specie di parabola realistica sul diritto alla pigrizia, e sul rifiuto del benessere nelle società industrialmente sviluppate. Si potrebbe dire che questi due film della Semaine, il tedesco e lo svizzero, costituiscono un prezioso esempio di cinema impegnato davvero, a livello di idee, di linguaggio e di risultato, che si può contrapporre al film di contestazione o di critica politica tutta integrata e ricuperata al sistema sul piano dello spettacolo di cui invece il Festival di Cannes di quest'anno ha dato esempi vistosi e probanti con pellicole come *If...*, *Adalen* 31, e sopratutto *Z* e *Slaves*.

Il gruppo più consistente di film d'un medesimo genere presentato alla Semaine è quello del cosiddetto cinema-verità, o cinema diretto, o forse ancor meglio, film-testimonianza. Quattro film, diversissimi nonostante questa matrice comune e che appunto dimostrano la verità di risultati e di stili che si possono avere anche servendosi di una tecnica particolare. Di questi il più importante e vivo è apparso *King, Murray,* vero tour de force, che riesce a fare del suo protagonista un vero e proprio personaggio, un personaggio tipico della vita americana contemporanea. Una testimonianza preziosa quindi, anche se molti sono gli artifici e largo spazio viene concesso agli episodi accuratamente costruiti, in contrasto con quelle che potrebbero apparire le regole del cinema-verità.

Ma i risultati migliori si hanno proprio quando si rinuncia a questa etichetta e si mettono invece al servizio della particolare sensibilità di un autore certe tecniche di ripresa e sopratutto l'uso rigoroso del sincrono. Naturalmente i limiti di questo genere di film sono anche determinati dal tema affrontato e questo appare particolarmente chiaro per esempio nel caso di un film testimonianza come *My girlfriend's wedding*, costruito esclusivamente su un fatto curioso, o di *La rosière de Pessac* in cui i personaggi non sono abbastanza vitali e tipici per giustificare l'impresa — sia il sindaco del paese, sia la « rosière » appaiono in definitiva figure un po' sbiadite — e dove d'altra parte un'eccessiva fedeltà alle regole del cinema-verità riduce il margine alle invenzioni che avrebbero potuto forse, partendo dal medesimo spunto, permettere la costruzione di un quadro davvero emblematico della Francia provinciale e paesana.

Una contaminazione tra cinema verità e film di montaggio appare infine *In the year of the pig*, al limite anche tra film testimonianza e film decisamente politico d'intervento. Pur senza condividere gli eccessivi entusiasmi di qualche anno fa per questa forma di cinema, si deve però riconoscere che questa tecnica e il linguaggio che ne può derivare offrono un'amplissima gamma d'espressione che non va assolutamente trascurata da quanti vogliono intervenire, con il cinema, nel trattare, o cambiare il modo di oggi.

Più tradizionali, certi film come *More*, o *La voie* — tipico di un'impostazione realistico-commemorativa che trova particolare favore in certe cinematografie di recente formazione; — o *Paris n'existe pas*, nonostante il tentativo di servirsi del mezzo cinematografico per esplorare le varie dimensioni del tempo.

Un ritorno a una certa forma di neorealismo minore, ma passato attra-

verso le esperienze del cinema-verità e del lavoro televisivo, paiono invece suggerire altri tre film: il nigeriano *Cabascabo*, l'ungherese *Sviget a szarazfoldon* e l'italiano *Pagine chiuse*. Singolare l'analogia nel tono sommesso, nell'attenzione ai piccoli particolari quotidiani, nel rifuggire dai toni drammatici o melodrammatici e il sottofondo pessimistico, che accomunano tre film provenienti da esperienze diverse come l'indipendenza in un paese coloniale, certi mutamenti sociali di una democrazia popolare dell'Europa orientale, la formazione cattolica di un veneto. Sono film che nonostante le differenze di risultati — indubbiamente l'opera di Judit Elek appare la più matura delle tre, mentre nel film nigeriano non mancano i passaggi forse troppo semplificati e in quello italiano il linguaggio risulta troppo esile — possono suggerire una quantità di considerazioni intorno alle singolari somiglianze nella reazione di giovani registi alle delusioni, alla malinconia, alla solitudine dei loro protagonisti.

Difficoltà di riambientazione nella vita quotidiana dopo l'esperienza eccitante e appassionante della vita militare nel nigeriano; amarezza di una vecchiaia in solitudine e ai margini della vita della propria società, alla vana ricerca di qualche conforto nei souvenirs dei tempi lontani dalla « dama di Costantinopoli »; incomprensione da parte della famiglia, dei compagni, del collegio nel piccolo protagonista di *Pagine chiuse*; l'incomprensione di un mondo che poggia su convenzioni, su cerimonie, su comportamenti sociali cui non è né facile né piacevole il conformarsi, da parte di chi abbia una sensibilità particolare. In fondo non c'è un filo di speranza in nessuno dei tre film: l'unico accento ottimistico che troviamo in *Cabascabo*, e cioè il finale con il ritorno del protagonista alla vita di tribù e all'agricoltura, è dettato da un'anacronistica fuga nel passato, appunto per questo ancora più pessimista delle conclusioni sobrie e piene di pudore, quanto prive di speranza, degli altri due film.

Il cinema dei giovani, quale appare dalla settimana di Cannes appare quindi come un riflesso assai più autentico e genuino della società di quanto non risulti il cinema di spettacolo messo in vetrina dal Festival, — e in cui si salva veramente il solo *Antonio-Das-Mortes*. Ma, anche nel cinema dei giovani, quando viene meno lo spirito di protesta, di critica, rivoluzionario, ecco affermarsi la malinconia della stanchezza, di chi si accontenta del rifiuto individuale di fronte alle alienanti realtà della società contemporanea.

CABASCABO — **r.:** Oumarou Ganda — **o.:** Republique du Niger.

Un soldato del Niger francese, che ha combattuto in Indocina, ritorna in patria con un buon premio di smobilitazione.

Non sa però riambientarsi nella vita civile, né investire il piccolo capitale di cui dispone e finisce invece per sperperarlo con amici e amiche, spinto sopratutto dal desiderio di mostrare la propria generosità e di essere popolare. Poi, ridotto in miseria, riparte per l'interno, per la tribù, per lavorare la terra.

Film dai toni di un neorealismo dimesso, e anche ispirato ai temi del nostro dopoguerra, si arricchisce ben presto di una sua particolare dimensione e caratteristica nel dare alcuni quadri dell'Africa attuale e nel definire una mentalità e reazioni psicologiche particolarmente sottili e complesse.

Peraltro, nel soldato che non sa mettere a frutto il piccolo capitale si può vedere a un tempo simbolizzata l'avversione del colonizzato ai princìpi del credo capitalista e la constatazione, da parte dell'africano che ha ricevuto un'educazione europea, dell'assoluta inadeguatezza per le sue necessità del bagaglio culturale che gli è stato imposto a tanto caro prezzo. L'autore (e interprete) Oumarou Ganda — che fu interprete di Moi, un noir *di Jean Rouch, — rivela capacità e sensibilità non comuni, nonostante la limitatezza dei mezzi con cui deve esprimersi.*

CHARLES MORT OU VIF — r.: Alain Tanner — **o.:** Svizzera

Il padrone di una fabbrica di orologi (ereditata dal padre e dal nonno), ormai cinquantenne, decide di non poterne più della famiglia, della necessità di far andare avanti la fabbrica, di guadagnare e ingrandirsi per la maggior gloria del capitalismo del proprio paese, e pianta tutto. Butta l'automobile giù da una scarpata e va a vivere con una coppia di pittori mantenendo solo i contatti con la figlia, anche lei contestatrice. Naturalmente la sua avventura è senza domani: il figlio, che tiene alla fabbrica e vuole anzi ingrandirla, non può interpretare la ribellione del padre altro che come un atto di follia e scoperto il suo nascondiglio spedisce a riprenderlo gli infermieri di un manicomio, dove non potrà più nuocere alla società. Ma intanto l'anziano ribelle ha ritrovato il gusto per la prigrizia, le cose semplici, per l'assenza di « comodità ».

Realizzato con mezzi piuttosto modesti, questo film di Alain Tanner — che fu tra i creatori del free cinema *inglese — affronta un problema tipico delle società industrialmente più sviluppate: la ribellione contro il più sacro dei princìpi che reggono queste società, la produttività, il lavoro. C'è la riscoperta della gioia di vivere quando si riesce a evadere, sia pure parzialmente, dal sistema: un sistema che però non transige sulle rivolte, sui tradimenti di fondo. Chi alza la bandiera del più sovversivo dei diritti, il « diritto alla pigrizia », e chi viene meno al dovere di un industriale di far soldi, di far fruttare il capitale, si rende colpevole di delitti: il pacifico vecchietto finirà così, anche lui, in un « lager ». C'è più coraggio e corrosione in questo filmetto che in molte opere maggiori che si pretendono rivoluzionarie.*

EL TARIQ (La via) — r.: e s.: Mohamed Slim Riad — **f.:** R. Merabtine — **m.:** Francis Lemarque — **int.:** Allel El Mohuhib, Chougrani Mazouz Ould Abderahamane, Hamdi, Benguettaf, Aguomi, Bouzida, Abdou Djamal, Bouzit, Gravouille, Oucheikh, Jose Villanova, Harhoura, Ben Rais, Ben Mansour, Zeller, Sttiti, Esposito, Van Grey, Balvet — **p.:** Ait Si Selmi, O.N.C.I.C. — **o.:** Algeria.

Campi di prigionieri algerini in Francia e in Algeria, con tentativi di evasione, scioperi della fame, resistenza in ogni modo e in ogni senso per conservare la dignità di combattenti e dimostrare continuamente all'oppressore la vanità dei suoi sforzi. Una via lunga, dolorosa, drammatica, ma sempre rischiarata dalla certezza che è la vita che porta alla liberazione.

Il giovane cinema algerino non esce ancora, neanche con questo interessante

film, dall'adolescenza. Nobili gli intenti, sicuro il racconto, misurata ed efficace l'interpretazione.

Eppure la tematica dell'opera è più detta che espressa, la tragica ed esaltante epopea del popolo algerino in lotta rimane ancora dietro le immagini, non si affaccia con tutta la sua potenza sullo schermo. Senza tradizioni, il cinema algerino deve farsi le ossa; ed è con opere oneste, sincere, corrette come queste che crea le basi da cui poi domani potranno svilupparsi le opere appassionanti che tutti ci attendiamo.

LA HORA DE LOS HORNOS — **r.:** Fernando Ezechiel Solanas — **o.:** Argentina.

Del film di Fernando Solanas si è già molto parlato e scritto alla sua presentazione a Pesaro. Vorrei solo sottolineare qui ancora che si tratta del film d'intervento politico più maturo e moderno, proprio grazie a una struttura didattica che stimola lo spettatore e sottolinea il valore rivoluzionario delle immagini utilizzate. D'altra parte mi pare che, detto questo, non si possano neanche ignorare certi punti insoddisfacenti nell'impostazione ideologica, là dove il discorso sulla classe operaia argentina viene considerato esclusivamente in una prospettiva neocoloniale, mentre, proprio per l'ambizione del film di affrontare il suo argomento in modo globale, non poteva essere ignorato l'elemento della lotta della classe operaia nei paesi a diverso sviluppo industriale. Questa insufficienza si riflette sopratutto nel giudizio storico sul peronismo, che ci pare sostanzialmente giusto ma non abbastanza approfondito per riuscire convincente nei confronti degli spettatori europei: debolezza di cui d'altra parte gli autori si sono resi conto modificando e tagliando, nella versione presentata a Cannes, proprio la parte più precisamente dedicata al peronismo. Fatte queste precisazioni vorrei ancora aggiungere che, con Antonio-Das-Mortes, La hora de los hornos *è stato il film più appassionante visto a Cannes e ha confermato non solo la vitalità del cinema sudamericano, ma anche la nuova funzione direttamente politica e decolonizzatrice che può e deve avere un cinema originale, che volti le spalle decisamente ai modelli inadeguati, opprimenti e corruttori, proposti dell'Europa.*

IN THE YEAR OF THE PIG (Nell'anno del porco) — **r.:** Emile De Antonio — **s.:** Emile De Antonio, John Attlee, Terry Morrone — **f.:** John F. Newman e Jean-Jaques Rochut — **m.:** Steve Addiss — **mo.:** Lynn Zee Klingman — **p.:** Emile De Antonio, Monday Film Corporation — **o.:** USA.

Film sulla guerra nel Vietnam e le sue reazioni negli Stati Uniti, costruito con il montaggio di brani documentari e una serie di interviste e dichiarazioni dei più svariati personaggi.

Una pellicola costruita con grande abilità ed efficacia che dovrebbe aiutarci a entrare un po' più profondamente nella complessa realtà da cui prende vita l'orrore della guerra americana in Vietnam; in realtà il film non pare gettare sufficiente luce sulla radice delle contraddizioni della società statunitense e quindi perde un po' dell'efficacia che si potrebbe desiderare, per lo meno per un pubblico europeo. Forse, dà per scontate alcune realtà che dall'altro lato dell'Atlantico sono addirittura ovvie; e può darsi che risulti più rigoroso ed efficace per un pubblico meglio informato. Si può comunque collocare tre le testimonianze più inquietanti sul più grande dramma contemporaneo.

JAGDSEZEN AUS NIEDERBAYERN (Scene di caccia in Baviera) — **r.**: e **sc.**: Peter Fleischmann — **s.**: dal dramma di Martin Sperr — **f.**: Alain Derobe — **m.**: Karl Heinz Frank — **scg.**: Günther Naumann — **mo.**: Barbara Mondry, Jane Seitz — **int.**: Martin Sperr (Abram), Angela Winkler (Hannedore), Else Quecke (Barbara), Micheal Strinxer (Georg), Maria Standler (la macellaia), Gunja Seiser (Maria), Johann Brunner (Hiasl), Hanna Schygulla (Paula), Johann Fuchs (il sindaco). Hans Elwenpoek (il parroco), Erika Wackernagel (la perpetua), Eva Berthold (l'insegnante) — **p.**: Rob Houwer Film Produktion — **o.**: Repubblica Federale Tedesca.

In un villaggio agricolo della bassa Baviera la vita è retta da rigidi conformismi e da convenzioni dettate dalla più bassa animalità. Quando qualcuno non vi si adegua, si mette subito in moto il meccanismo di repressione. Così vengono via via spinti ai margini un giovane omosessuale, una ragazza troppo facile, un invalido troppo debole. Tra i tre esclusi si intrecciano poi particolari rapporti d'odio e amore. La tensione cresce al punto che l'omosessuale uccide la puttanella e tutto il villaggio si scatena in una selvaggia caccia all'uomo che solo per caso non si trasforma in un linciaggio. Poi, eliminati i disturbatori, la gente ritrova la piena gioia della sua vita animalesca.

Si tratta di un'opera estremamente ricca, violenta, sanguigna nella sua requisitoria contro la discriminazione, che è la tara più spaventosa delle nostre società repressive. Fleischmann ottiene il suo risultato attraverso un quadro d'un verismo corposo e aggressivo — che non rifugge dalle immagini e dalle situazioni più forti — della vita di villaggio, fondata sugli stimoli e le necessità animali. In quest'atmosfera l'intolleranza la violenza, il delitto, la caccia all'uomo si sviluppano con la stessa ferrea logica dei campi di sterminio. E il discorso degli autori ci tocca con tanta maggiore immediatezza in quanto ci fa ritrovare, nella sua realistica descrizione di un ambiente contemporaneo, atteggiamenti e pregiudizi di cui noi stessi possiamo anche essere vittime quasi senza rendercene conto.

KING, MURRAY — **r.**: David Hoffman con la collaborazione di Jonathan Gordon — **f.**: David Hoffman — **colonna sonora**: Jonathan Gordon — **mo.**: Hoffman e Gordon — **int.**: Murray Ramsey King (Murray, King), Lora Kaye (la compagna di viaggio), Barbara Linden, Addie Pezzotta, Gloria Riegger, Jackie Morris, Noga Lord (le altre amichette), George Koski (il massaggiatore), gli amici di Murray King (se stessi), David Hoffman, Jonathan Gordon, Amram Nowak (i cineasti) — **p.**: Amram Nowak Associates e Leam Lewin — **o.**: USA.

La giornata di lavoro e il week and a Las Vegas di un assicuratore che combina grossi affari soprattutto grazie alla sua capacità di curare le relazioni umane e combinare per i clienti piacevoli distrazioni come appunto la vacanza a Las Vegas.

Film inchiesta che si risolve in una sorta di curiosa ed esuberante autobiografia cinematografica di questo singolare e, per certi aspetti, tipico personaggio statunitense; è Murray stesso infatti il produttore del film. A tratti ci si può chiedere se valeva la pena di immortalare sulla pellicola anche le banalità o le volgarità della giornata del protagonista; ma in definitiva bisogna riconoscere che nasce da questa esibizione, aggressiva e priva di pudore, un personaggio in cui si riflettono vizi e vitalità della società americana. E ci permette di gettare uno sguardo — che pare di prima mano — in quel mondo così complesso, contraddittorio e difficile da comprendere che è il regno del benessere statunitense. E'

singolare che il ritratto appaia tanto più critico e spietato quanto meno il regista si dissocia dal suo protagonista, e quanto più si lascia sedurre dalla personalità goffa, meschina, ma non priva d'un elementare fascino, di King, accontendosi di una cronaca minuziosa e persino banale.

MORE (Ancora) — **r.:** e **s.:** Barbet Schroeder — **sc.:** Paul Gegauff, Barbet Schroeder — **f.:** Nestor Almendros — **m.:** Thedink Floyd — **mo.:** Denise de Casablanca — **int.:** Mimsy Farmen (Estelle), Klaus Grunberg (Stefan), Heinz Hengelmann (Wolf), Michel Chauderli (Charlie), Louis Wink (Kathy) — **p.:** Barbet Schroeder per les Films du Losange e Jet Films — **d.:** The World Enterprises — **o.:** Lussemburgo.

Un giovane tedesco, affascinato da una ragazza, la segue nel sud dove si ritrova finalmente prigioniero della ragazza, della droga e di un grosso tedesco che detta legge nel luogo. E' la storia di un amore insidiato non tanto dalla droga quanto dall'incapacità di alimentarsi oltro un certo limite e finisce qindi per consumarsi, degradarsi, esauririsi nella morte.

Apparentemente il film presenta e descrive alcuni personaggi, alcune situazioni e sviluppi tipici dei film sulla droga. In realtà, ed è qui il merito del film — che tra l'altro risulta diretto con straordinaria scioltezza e fotografato con grandissima intelligenza —, il quadro esotico e i risvolti da film d'avventure sono piuttosto usati in funzione critica per sottolineare meglio la straordinaria sete di vita e di amore dei due protagonisti, i quali consumano questa loro vitalità tanto nella droga quanto nel sole, nel sesso, nella vita all'aria aperta e nei bar cittadini. Si tratta in definitiva di un ritratto appassionato e spietato di due giovani che non possono accontentarsi di quanto offre loro il mondo odierno. E' la rilevazione di un regista insolitamente disinvolto e maturo per un esordio; ma la capacità e la genericità dei motivi dominanti, così come certi cedimenti all'avventura, non paiono mettere quest'autore al riparo da possibili future tentazioni e rese commerciali.

MY GIRLFRIEND'S WEDDING (Il matrimonio della mia amichetta) — **r.:** Jim MacBride — **o.:** Stati Uniti.

Il regista del film, sposato e separato, vive con una ragazza inglese che però sarebbe costretta a lasciare gli Stati Uniti senza una valida ragione per restarvi. Così decide di sposare, in bianco, un giovanotto per poi potersene vivere tranquilla con l'amico, il regista.

Si tratta di un'esplorazione, in un certo senso, di limiti della validità del cosiddetto cinema-verità, o meglio della sua tecnica, applicata al racconto di un fatto personale.

Bisogna dire che l'esperimento lascia un po' perplessi, non perché l'abilità del regista non riesca a farne un lavoro ben congegnato e scorrevole, ma perché questo genere di film richiede o una situazione o un personaggio di interesse e di vitalità eccezionali. Qui, invece, nonostante le molte notazioni spiritose e le informazioni che possiamo trovare sulla vita americana, i fatti che ci sono presentati sono scarsamente appassionanti e la figura della ragazza riesce sì a suscitare simpatia; ma non a tener viva l'attenzione per tutta la durata del film.

PAGINE CHIUSE — **r.**: Gianni Da Campo — **sc.**: Gianni Da Campo, Laura Borin — **f.**: Livio Sposito — **m.**: Gianni Casciello — **mo.**: Gianni Da Campo, Valerio Zurlini — **int.**: Duilio Laurenti (Luciano), Massimo Nardi (padre Ottavio), Silvano De Munari (Danilo), Luigi Nadali (il padre), Maria Gazziola (la madre) e gli allievi della 1ª e 3ª C della scuola di Fossara di Portogruaro — **p.**: Gianni Da Campo, Istituto Luce — **o.**: Italia.

Un ragazzino, poco compreso dal padre, viene allontanato dalla madre e messo in un collegio religioso. Vani i suoi tentativi di farsi dei veri amici, vano lo sforzo di capire, prima ancora di accettare, le meschine regole della comunità, che risultano addirittura assurde per una sensibilità particolare come la sua. Ancora meno riesce a capire le mentalità dei sorveglianti, dei superiori: e finisce per commettere in tutta innocenza il sacrilegio di fare la comunione senza la necessaria preparazione.

Se non fosse troppo esile, questo primo film di Gianni da Campo presenterebbe non poche ragioni d'interesse: un'attenta osservazione della figura del ragazzo dalla sensibilità particolarmente sviluppata, il rifuggire da qualsiasi facile drammatizzazione o da inutili sottolineature; la capacità di rendere la malinconica oppressione di certi ambienti, l'acutezza nel descrivere le difficoltà di comunicazione.
E se il film è forse tutto un po' troppo in tono minore, dalla scelta del tema alla limitatezza dei mezzi e a certi cali nella recitazione, per convincere pienamente, bisogna però riconoscere che porta l'impronta definita di un autore che ha sicuramente qualcosa da dire e che trova nella descrizione fredda, distaccata, da etmologo di una situazione umana il suo terreno più facile.

PARIS N'EXISTE PAS — **r.**: Robert Benayoun — **o.**: Francia.

Un pittore alla ricerca di nuovi modi di esprimersi, sollecitato dalla necessità di trovare nuove poetiche, finisce con l'annullare il tempo e far rivivere, e trovarsi a vivere, in un passato che pure aveva ignorato, ridando vita a ambienti e personaggi, ritrovando nell'ieri l'ideale femminile che oggi non riesce a conquistare.

Il film di Benayoun critico originale e innovatore, cultore del surrealismo, del nonsense *e del fumetto, è la tipica opera prima d'un autore nutritosi delle esperienze più vitali, e inquietanti, della cultura e letteratura parigina, senza però essere ancora riuscito a liberarsi dell'intellettualismo che a tali esperienze s'accompagna. Alcune intuizioni geniali e alcune spiritose invenzioni iniziali, lasciano il posto a una narrazione che, per non volersi lineare, finisce col non dire molto ed esaurirsi in quello che è sopratutto un gioco, elegante e ben ritmato ma senza profonde risonanze, di andata e ritorno tra il presente-passato e il passato-presente. E se possiamo ammirare l'intelligenza e la sottigliezza delle intenzioni, non riusciamo ad appassionarci alle meraviglie della dissoluzione del tempo né partecipare al fascino fantastico che propone, attraverso il protagonista, l'autore.*

LA ROSIÈRE DE PESSAC (La Miss Virtù di Pessac) — **r.** e **sc.**: Jean Eustache — **r.**: Philippe Theaudière, Jean-Yves Coic, Daniel Cardot — **m.**: Jean-Pierre Ruh, Alain Sempe — **mo.**: Françoise Lebrun — **int.**: gli abitanti di Pessac — **p.**: Jean Eustache — **o.**: Francia.

Registrazione, in diretta, della singolare cerimonia con cui in Pessac, cittadina della Gironda, viene incoronata « rosière » la fanciulla più virtuosa del paese, dopo una lunga discussione dei giurati e con una pomposa cerimonia di stile tipicamente provinciale.

Jean Eustache, rifacendosi fedelmente alla tecnica del cinema verità, vuole, attraverso la cronaca d'una festa paesana, dare quasi un ritratto satirico e benevolo a un tempo delle contraddizioni, degli anacronismi che si possono constatare nella vita provinciale ancora legata a valori tradizionali oggi travolti o ridicolizzati dalle esigenze della società moderna. Il suo film non è privo di notazioni acute, divertenti, interessanti, ma si accontenta di uno sguardo un po' troppo distaccato, che si vuole obbiettivo, per riuscire a tradurre la cronaca di questa piccola cerimonia ridicola in simbolo di più grandi problemi sociali o in autentico ritratto della vita di provincia. In realtà i suoi due protagonisti, il sindaco di Pessac e la rosière, non risultano personaggi abbastanza ricchi di umanità e di dimensioni per supplire alla freddezza dello sguardo volutamente distaccato dell'autore, e il film finisce per lasciare l'impressione di un'opera che vuol suggerire assai più di quanto non riesca a dire.

SVIGET A SZARAZFOLDON (La signora di Costantinopoli) — **r.** e **sc.**: Judit Elek — **sc.**: Ivàn Mandy — **f.**: Elmer Ragalyi — **int.**: Manyi Kiss (la vecchia signora) — **p.**: Mafilm — **d.**: Hungarofilm — **o.**: Ungheria.

La vedova di un ingegnere vive in un comodo alloggio nel centro di Pest, pieno di ricordi di una vita modesta, in cui un viaggio a Costantinopoli aveva rappresentato la grande avventura. La scarsità di alloggi in Budapest finisce però per costringerla a lasciarlo, in quanto il sopraffitto che dovrebbe pagare per le stanze in più di cui gode finirebbero per mangiarle un fetta troppo alta della pensione. Deve quindi traslocare a Buda, in un alloggio ugualmente confortevole, ma lontano da tutto quel chc le era caro e familiare.

La crisi degli alloggi non è che un pretesto per Judit Elek — al suo secondo film, e anche il primo era soprattutto dominato dall'amarezza di una persona anziana che va in pensione — per darci un ritratto malinconico di una donna che non può, non sa stare al passo con le cose che cambiano e si spegne perciò lentamente in un isolamento sempre più opprimente, in cui la nostalgia di cose, di esperienze passate tiene il posto di una viva partecipazione al presente.

Il ritratto della Elek non vuole portare un giudizio negativo o positivo sul presente o sul passato; si limita a tratteggiare con partecipazione e tristezza la solitudine e il silenzio con cui gli anziani si apprestano a uscire dalla vita.

(a cura di **P. G.**)

I FILM DI CANNES

di Sandro Zambetti

Nei quindici giorni di durata del XXII° Festival di Cannes (dall'8 al 22 maggio) sono stati presentati complessivamente 346 lungometraggi, più una serie di opere del cinema *underground* americano, la cui proiezione si è protratta da mezzanotte alle 9 del mattino.

Di questi 346 film, 28 erano in concorso e 7 nel programma ufficiale fuori concorso; 13 sono stati presentati nell'VIII *Semaine de la Critique*, organizzata come di consueto dall'Associazione della Critica francese e svoltasi nella Salle Cocteau, al Palais du Festival; 62 film, oltre a quelli dell'*underground,* sono stati presentati nel corso della *Quinzaine des réalisateurs*, organizzata da un gruppo di cineasti come manifestazione collaterale al festival, sotto la sigla « Cinema in libertà », e svoltasi presso due sale private, l'Olympia, e il Rex, appositamente affittate; gli altri 236 film sono apparsi nelle varie sale della rue d'Antibes e dintorni, nel quadro di « giornate nazionali » indette dalle direzioni delle varie cinematografie o per iniziativa di singoli produttori (quando parleremo di alcuni di questi film, indicheremo la sede di proiezione con la denominazione generica di « mostra mercato »).

La ripartizione per nazionalità dei 346 film è la seguente: Algeria 1, Argentina 2, Belgio 5, Brasile 10, Bulgaria 3, Canada 9, Cecoslovacchia 13, Cina (Hong Kong) 1, Cuba 1, Danimarca 12, Filippine 1, Finlandia 5, Francia 59, Germania Occidentale 27, Germania Orientale 1, Giappone 8, Gran Bretagna 11, Grecia 3, Israele 7, Italia 21, Jugoslavia 10, Lussemburgo 2, Messico 3, Norvegia 1, Olanda 2, Polonia 8, Rhodesia 1, Romania 4, Spagna 11, Svezia 18, Svizzera 5, Ungheria 9, URSS 8, USA 34, nazionalità imprecisata 30.

Per ovvie ragioni di tempo e di mancanza del dono dell'ubiquità, ci è stato impossibile seguire tutte le proiezioni. Nella maggior parte dei casi, per informazione indiretta, possiamo dire di non aver perso granché, ma è inevitabile che ci siano sfuggiti anche film di un certo interesse, sopratutto fra quelli presentati nella *Quinzaine des réalisateurs*: ne chiediamo venia ai lettori, così come ci scusiamo per non aver potuto raccogliere — per le stesse ragioni di cui sopra, ma anche per certe carenze organizzative registrate nelle proiezioni collaterali — i dati tecnici completi di tutti i film visti.

ANTONIO DAS MORTES — Brasile (ufficiale, in concorso) r., s., sc., scg.: Glauber Roncha — **f.:** Alfonso Beato — **m.:** Marlos Nobre — **mo.:** Eduardo Escorel — **int.:** Mauricio Do Valle (Antonio das Mortes), Odete Lara (Laura), Othon Bastos (il professore), Hugo Carvana (il commissario di polizia), Jofre Soares (il colonnello), Rosa Maria Penna (la santa) e la popolazione di Milagres — **p.:** Claude-Antoine, Mapa, Glauber Roncha.

Antonio das Mortes, cacciatore di uomini, è assoldato da un grosso proprietario terriero per liberare la regione dai « cangaceiros » e reprimere una rivolta di contadini, ma finisce per schierarsi dalla parte dei ribelli.

Da indicare, senza esitazioni, come il miglior film visto a Cannes. Dopo l'incursione di Terra em transe *nella politica « cittadina », Glauber Roncha ritorna al Nord-Este de* Il dio nero e il diavolo biondo, *raggiungendo, a trentun anni, un risultato di piena maturità. La violenza del potere, la disperazione della rivolta, il fanatismo religioso esplodono in colori arroventati e ritmi deliranti, bruciandosi al fuoco di una lucida presa di coscienza rivoluzionaria. Per dare un'idea del film, si può anche parlare di ballata popolare, ma spogliando la definizione di quel tanto di ingenuo e di elementare che può suggerire: in effetti lo stile di Rocha ha tutta la complessità e lo spessore che gli derivano dall'affondare le sue radici in una cultura che, apparentemente vanificata nell'aridità e nell'abbruttamento del sottosviluppo, ribolle come un magma sotterraneo alimentato dalle confluenze, e dagli scontri, fra le civiltà di tre continenti. Il « cinema nôvo » brasiliano dimostra con questo film di poter dire una sua parola originale, libera da soggezioni alle influenze europee, anche se non estranea a tensioni che superano i confini dell'America Latina.*

A VIDA PROVISORIA (La vita provvisoria) — Brasile (Quinzaine des réalisateurs) r.: Mauricio Gomes Leite — **sc.:** Tite De Lemos — **f.:** Fernando Duarte — **mo.:** Gianni Amico — **int.:** Paulo José (Estevao), Dina Sfat (Paola), José Lewgov (l'uomo in impermeabile), Joana Fomm (Livia), Mario Lago (generale Passos), Marcia Rodrigues (Marcia), José Wilker (l'uomo magro), Hugo Carvana (Pedro Inacio), Paulo César Pereio (Paulo César), Jota Dangelo (Marcos), José Marinho (Marinho), Clementino Kele (l'ambasciatore africano), Noemia Maria (la ragazza di Brasilia), Milton De Souza (il segretario dell'ambasciatore) — **p.:** Tekla, Saga, L. C. Barreto, J. O. De Carvalho — **d.:** Difilm

Un giornalista, in possesso di documenti che provano gli intrighi dei proprietari di miniere legati al capitale straniero e protetti da un ministro, viene ucciso mentre si appresta a denunciare lo scandalo.

Il tema politico si mescola a quello della relazione del protagonista con una signora della borghesia, personaggio evidentemente destinato a rappresentare la tentazione del disimpegno e ad illuminare, in termini classisti, il conflitto interiore che il protagonista stesso deve superare per giungere alla scelta della lotta. Da questo punto di vista il risultato è piuttosto confuso ma, per il resto, la drammaticità di una situazione dominata dalla « violenza quotidiana » trova vigorosa espressione, pur rivelando l'influenza del Rocha di Terra em transe.

JARDIM DE GUERRA (Giardino di guerra) — Brasile (Quinzaine des réalisateurs) r.: Neville d'Almeida

Giovane arrestato per detenzione d'armi subisce le violenze della polizia e viene poi relegato in una località isolata e deserta, da dove cerca di evadere uccidendo uno dei guardiani.

Come il film di Gomes Leite, anche questo innesta il tema politico sullo studio psicologico del personaggio. La lunga parte dedicata alle sevizie poliziesche finisce però col far corpo a sé e, pur facendosi apprezzare sul piano della denuncia, risulta piuttosto elementare. Nel complesso, un'opera volonterosa e confusa.

LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE (Lo stupro di una dolce fanciulla) — Canada (Quinzaine des réalisateurs) r.: Gilles Carle

Dopo esser stata sedotta da un playboy ed aver convissuto per un certo periodo con un immigrato marocchino, la protagonista si ritrova con un figlio, di cui tenta di liberarsi, ma senza averne il cuore, finché si sistema con un coetaneo che condivide con lei una sostanziale fiducia nella vita.

Un ritratto di donna delineato con una notevole freschezza e una vivacità, che si dilatano nell'affettuosa osservazione di tutto un modo giovanile di affrontare la vita. Il merito principale della regìa è quello di non proporsi un « manifesto » generazionale, riuscendo proprio per questo ad esprimersi con una spontaneità che apre spiragli estremamente indicativi sullo spirito delle nuove generazioni. Particolarmente gadibile l'intermezzo in cui sono di scena i fratelli della protagonista — i « Lachapelle brothers », come li definisce il commento, riecheggiando le sigle e i toni del musical americano — impegnati in un spedizione punitiva contro il seduttore della sorella, spedizione nel corso della quale non trascurano di violentare a loro volta una ragazza per strada.

DON'T LET THE ANGELS FALL (Solo i bambini erano presenti) — Canada (ufficiale, in concorso) r.: George Kaczender — **sc.:** Timothy Findley, George Kaczender — **f.:** Paul Leach — **m.:** The Collectors — **int.:** Arthur Hill (Robert), Sharon Acker (Barbara), Charmion King (Myrna), Jonathan Michaelson (Guy), Monique Mercure (sig. a Pelletier), Michéle Magny (Diana), Andrée Lachapelle (la prostituta), John Kastner (Michael), Peter Desbarats (l'intervistatore della TV), Madeleine Rozon (sig. a Agnew), Gwyn MacKenzie (l'istitutrice) — **p.:** John Kemeny per il National Film Board of Canada.

Quarantenne s'innammora di una giovane signora divorziata, ma non sa decidersi a lasciare la famiglia, col solo risultato di scoprirsi amaramente estraneo ai propri figli.

Morte di un dirigente d'azienda, si potrebbe dire, parafrasando Miller. In effetti, la crisi del protagonista pencola fra l'alimentazione professionale, il contrasto di generazione e le malinconie della mezza età, senza superare i limiti di una diligente esposizione di situazioni abbastanza scontate.

ZBEHOVE (I disertori e i nomadi) — Cecoslovacchia (ufficiale, fuori concorso) r.: Juro Jakubisko — **sc.:** Ladislav Tasky, Juro Jakubisko — **f.:** Juro Jakubisko — **scg.:** Iwon Vaniceck — **m.:** Stepan Konicek — **mo.:** Maximilian Remen, Alfred Benicik — **int.:** Stefan Ladizinsky, August Kuban, Jana Stenhova, Magda Vasaryova, Samuel Adamicik, Maria Grandthnerova, Imrichx Waczulic, Navhry Koseymov, Helena Anysova — **p.:** Ladislav Ondrejicka per la Slovensky Film (Bratislava) e l'Ultra Film (Roma).

Tre episodi. Nel primo, già presentato lo scorso anno a Venezia, una strage generale conclude la vicenda di alcuni disertori, durante la guerra 1915-18. Un altro massacro, nel secondo episodio, coinvolge partigiani, tedeschi e civili, al termine del secondo conflitto mondiale. Nel terzo, la Morte cerca invano altri uomini per compiere la sua opera, in un mondo già reso deserto dalla guerra.

L'autore de Gli anni di Cristo *ci offre una summa della sua rivolta contro la violenza e dell'angoscioso tentativo di rendersi ragione dell'orrore della guerra. I primi due episodi sono una vera e propria orgia di sangue e di bestialità, rappresentata in termini allucinanti, ma non immune da un certo compiacimento degli effetti aggressivi del colore, legato alle esperienze pittoriche del regista. Il terzo affida ad un simbolismo intessuto di incubi espressionistici il disperato interrogativo dell'uomo di fronte ai propri istinti di autodistruzione. Nel complesso, un film sconvolgente, che trova però un certo limite nell'esasperazione di una ricerca formale in cui l'originalità inventiva dell'autore appare sovraccaricata da reminiscenze non sufficietemete decantate ed esposta alle tentazioni di un estetismo involuto.*

FARABUV KONEC (La fine di una parroco) — Cecoslovacchia (ufficiale, in concorso) r.: Evald Schorm — **s.:** Josef Skvorecky, Evald Schorm — **sc:.** Josef Skvorecky — **f.:** Jaromir Sofr — **m.:** Jan Klosak — **scg.:** Jindrich Goetz — **int.:** Vlastimil Brodsky (il sagrestano), Jan Libicek (il maestro), Zdena Skvorecka (Anna), Jana Brejchovà (Maika), Vladimir Valenta (il fattore), Josefa Pechlatova (la nonna), Helena Ruzickova (la governante), Martin Ruzek (il vescovo bianco), Guye cheicka (il vescovo africano), Vladimir Jedenactik (Luigi), Jaroslav Satoransky (Tonio) — **p.:** Film Studio Barrandov — **d.:** Ceskoslovensky Filmexport.

Un sagrestano assume involontariamente la parte del parroco di un villaggio di campagna e finisce con l'affezionarvisi, con piena soddisfazione dei fedeli. Ma la situazione si complica, concludendosi drammaticamente.

Anche Evald Schorm passa dal realismo di Coraggio quotidiano *ai modi allusivi su cui vanno ripiegando parecchi registi cecoslovacchi. Ma non si può dire che la tragi-commedia gli sia congeniale, in quanto gli sfuggono di mano toni farseschi che rompono l'equilibrio dell'amaro umorismo a cui è improntato il racconto, mentre la descrizione ambientale disperde sovente nel bozzettismo le sue ambizioni amblematiche.*

VSICHNI DOBRI RODACI (Cronaca morava) — Cecoslovacchia (ufficiale, in concorso) r., sc.: Vojtech Jasny — **f.:** Jaroslav Kucera — **m.:** Svatopluk Havelka — **int.:** Radoslav Brzobohaty, Vladimir Mensik, Vlastimil Brodsky, Vaclav Lohnisky, Waldemar Matuska, Ilja Prachar, Helena Ruzickova — **p.:** Film Studio Barrandov.

Non possiamo parlare del film, ma ci sembra opportuno riferirne il motivo: è l'unico, fra quelli presentati in concorso, di cui non sia stata ripetuta la proiezione all'Olympia, dove contavamo di vederlo. All'ufficio stampa del Festival ci è stato spiegato che la cosa era dovuta ad un inconveniente riguardante le didascalie. Un membro della delegazione cecoslovacca ci ha ulteriormente precisato che la cabina di proiezione dell'Olympia non era attrezzata per una resa soddisfacente delle didascalie, ma ci ha assicurato che si sarebbe fatto il possibile per ripetere la proiezioni. Il che, però, non è avvenuto. Ancor oggi, francamente, dobbiamo confessare di non aver capito bene il problema delle didascalie, che non si è presentato per

XXII FESTIVAL DI CANNES (anche alle pagine seguenti): (*a sin.*) *Antonio Das Mortes* di Glauber Rocha.

(*a destra*) *Andrei Roublev* di Andrei Tarkovski.

(*a sin.*) *Fényes szelek* (*Ah! ça ira*) di Miklos Jancso.

(*sopra*) *If...* di Lindsay Anderson, con Malcolm Mc Dowell (*Mick*) e Christine Noonan (*the Girl*).

(*sopra*) *Invasion* di Hugo Santiago.

(*a sin.*) *Z* di Costa-Gravas, con Jacques Perrin.

(*sopra*) *Polowanie na muchy* di Andrzej Wajda, con Małgorzata Braunek.

(*sopra*) *Flashback* di Raffaele Andreassi.

(*sopra*) *Matzor* di Gilberto Tofano, con Dahn Ben Amotz e Gila Almagor.

(*sotto*) *Bice skoro propast sveta* di Alexsandr Petrovic.

(*a sin.*) *Charles mort ou vif* di Alain Tanner, con Robert Simon.

(*a sin.*) *Cabascabo* di Oumarou Ganda.

(*a destra*) *Adalen* 31 di Bo Widerberg.

alcun altro film. Chi ha visto Cronaca morava, *comunque, ne ha parlato come di un'opera fortemente polemica nei riguardi del periodo staliniano e piuttosto amara anche nella parte che arriva sino ai giorni nostri: non è azzardato, dunque, il dubbio che si sia trattato di una sospensione diplomatica.*

DET KAERE LEGETOJ (il piacevole gingillo) — Danimarca (Quinzaine des réelisateurs)

Film-inchiesta sulla pornografia

Prendendo lo spunto dalla recente legalizzazione del commercio della pornografia in Danimarca, il film si sofferma sui vari aspetti del fenomeno, non senza approfittare a propria volta dei motivi di richiamo offerti dalla materia, ma tenendosi perlopiù su un piano di spiritosa osservazione ed evitando nel complesso di scivolare nella volgarità.

MANDEN DER TAENKTE TING (L'uomo che pensava le cose) — Danimarca (ufficiale, in concorso) r.: Jens Ravn — **s.:** dal romanzo di Valdemar Holst — **sc.:** Jens Ravn, Henrik Stangerup — **f.:** Witold Leszcynski — **m.:** Per Noergaard — **scg.:** Helge Refn — **int.:** Preben Neergaard (dr. Max Holst), John Price (Steinmetz), Lotte Tarp (Susanne), Kirsten Rolffer, Nuni Tholstrup, Lars Lunoe, Elith Pio — **p. e d.:** Asa-Palladium.

Dotato del potere di materializzare le cose che pensa, il protagonista non riesce a « creare » esseri viventi se non per breve tempo e cerca perciò di costringere un chirurgo ad operarlo al cervello, per ottenere risultati definitivi anche in tal senso.

Fantascienza da manuale, che raggela in una fattura di anonima diligenza la possibilità, pur offerta dall'idea di partenza, di dare alla vicenda le dimensioni del mistero, per ridursi invece ad un giallo abbastanza scontato.

La cosa veramente allucinante, per noi italiani, è l'organizzazione dell'ospedale in cui lavora il chirurgo.

LA BELLE OUVRAGE (La bella impresa) — Francia (Quinzaine des réalisateurs)

Opera collettiva, che raccoglie testimonianze sulla repressione del movimento di maggio.

Si potrebbero avanzare riserve sulla disinvoltura « professionale » con cui gli intervistati affrontano la macchina da presa, ma non ci sembra che il film voglia proporsi come documentario, bensì come strumento della lotta.

In questo senso la chiarezza didascalica e la stessa efficacia recitativa delle incalzanti denunce contro la violenza programmatica dei tutori dell'ordine non possono essere considerate come un difetto di spontaneità e di realismo, ma sono perfettamente in linea con i propositi di realizzatori. E con un uso del cinema che ha, quantomeno, il merito di non ricorrere alle suggestioni occulte e di dichiarare apertamente a che cosa mira: un'onestà di metodo che appare non meno apprezzabile del fine che si vuol raggiungere e della scelta da cui si parte.

PAUL — Francia (Quinzaine des réalisateurs) r.: Diurka Metzenski — **int.:** Jean-Pierre Léaud, Michel Kolon, Bernadette Lafonte.

Paul, rifiutando la società dei consumi, si unisce ad una comunità di moderni anacoreti, poi si ritira con la sua donna su un'isola deserta, finché anche questa viene raggiunta dalla speculazione edilizia, che non esita a mettere a morte il ribelle.

Gran premio agli Incontri di Hyères, questo film del regista francese d'origine ungherese Diurka Metzenski costituisce una delle più interessanti rivelazioni del festival. Gli si può rimproverare un certo sapore letterario, ma ciò non toglie che si tratti di un'opera segnata da uno stile inconfondibile, in cui si manifesta un'autentica personalità d'autore.

Metzenski viene da esperienze pittoriche, e lo si vede dal particolare valore che egli fa assumere alla gamma dei toni plumbei su cui è giocata la fotografia e dalla composizione interna delle inquadrature, basata su un calcolatissimo rapporto figurativo tra le figure umane e il passaggio. La qualità dell'immagine trova peraltro funzionale completamento in un ritmo narrativo e di montaggio che ha la stessa ieratica solennità, accentuata da una quasi totale assenza di dialoghi. Le doti di Metzenski trovano conferma anche nel mediometraggio Marie et le curé, *che dalla satira anticlericale trascende a toni di essenziale tragicità.*

Su *Paul* v. anche giudizio di Giovanni Grazzini in *Bianco e nero* anno XXX, n. 5/6, maggio-giugno 1969.

Z — Francia (ufficiale, in concorso) r.: Costa-Gravas — **s.:** dal romanzo di Vassili Vassilikos — **sc.:** Jorge Semprun, Costa-Gravas — **f.:** Raoul Coutard — **m.:** Mikis Theodorakis, Bernard Gérard — **mo.:** François Bonnot — **int.:** Yves Montand (Z), Irene Papas (sua moglie), Jean-Luis Trintignant (il giudice istruttore), Charles Denner (Manuel), Jacques Perrin (il giornalista), George Geret (Nick), François Perier (il procuratore), Bernard Fresson (Matt), Renato Salvatori (Yago), Marcel Bozzufi (Vago), Pierre Dux (il generale), Julinen Guionar (il colonnello), Magali Noël (la sorella di Nick) — **p.:** Jacques Perrin e Hamed Rachedi per la Reggane Film (Parigi) e l'ONCIC (Algeri) — **d.:** Valoria Film

Ricostruzione dell'attentato che causò la morte, nel 1963, del deputato Gregorios Lambrakis e della successiva indagine giudiziaria che rivelò le responsabilità dei militari.

L'uccisione di Lambrakis fu il prologo al colpo di stato del 1967: il film ha il merito di sottolineare questo dato di fatto e di concludersi con l'esplicita denuncia del regime dei colonnelli. Giova inoltre al suo impegno civile, non meno che all'originalità del racconto, la parte iniziale dedicata alla descrizione del clima di odio creato nei riguardi dell'opposizione, facendo leva sul più rozzo estremismo nazionalistico. Ma, con l'avvio delle indagini, il film rientra negli schemi del genere poliziesco, guadagnando in tensione spettacolare quel che perde in capacità d'approfondimento e di reale denuncia della situazione greca: il duello fra il giudice «buono» e i militari «cattivi» può risultare appassionante, ma proprio per questo devia l'attenzione dalle più vaste e determinanti responsabilità, interne e internazionali, che stanno dietro le marionette in divisa.

CALCUTTA — Francia (ufficiale, in concorso) r., sc., commento: Louis Malle — **f.:** Etienne Becker — **m.:** Jean-Claude Laureux — **mo.:** Suzanne Ba-

ron — **p.:** Nouvelles Editions de Films, Eliot Kastner, Claude Nedjar — **d.:** Nouvelles Editions de Films.

Documentario

Louis Malle, regista intellettuale e distaccato, ha voluto prendersi un bagno di realtà, andando a scegliersi la più lontana dai suoi gusti. Come procedimento di autoterapia non tocca a noi discuterne, in attesa che il futuro del regista ce ne mostri gli effetti. Per quanto riguarda i risultati immediati offerti allo spettatore, peraltro, il film non dice molto di nuovo sull'India (e neanche su Malle, del resto), cogliendo efficacemente il senso sgomentante di quel brulicare d'umanità su cui infieriscono antiche e nuove piaghe, ma esaurendosi in un'osservazione fine a se stessa, non priva di compiacimenti jacopettiani. Gli stessi accenni ad alcuni dati storico-politici (i contrasti fra il governo centrale e quello del Bengala, le manifestazioni studentesche, la barriera impenetrabile fra gli indiani anglicizzati e il resto della popolazione, il processo di industrializzazione) fanno sentire maggiormente la mancanza di un organico discorso di fondo.

MA NUIT CHEZ MAUD (La mia notte con Maud) — Francia (ufficiale, in concorso) r. e **sc.:** Eric Rohmer — **f.:** Nestor Almendros — **m.:** Jean-Pierre Rug — **scg.:** Nicole Rachine — **mo.:** Cecile Decugis — **int.:** Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis), Françoise Fabian (Maud), Antoine Vitez (Vidal), Marie-Christine Barrault (Françoise) — **p.:** Barbet Schroeder e Pierre Cottrell per Les Films du Losange — **d.:** CFDC, UGC, Sirius, Consortium Panthé.

Dopo aver passato la notte in casa di una signora divorziata, discutendo con lei sull'amore e sul matrimonio, il protagonista incontra la ragazza che diventerà sua moglie. Lei gli dice di aver avuto un amante. Solo più tardi si scoprirà che era il marito dell'altra donna.

Il film fa parte di una serie di « sei racconti morali » in cui figura anche La collectionneuse, *il primo lavoro di Rohmer noto fra noi. Nella lunga notte a casa di Maud si contrappongono due concezioni morali, rispettivamente nella tradizione illuministica (quella di lei) e nell'educazione cattolica (quella di lui). Fa la sua apparizione anche l'etica marxista, affidata ad un innamorato di Maud, che però resta in secondo piano. Il racconto, anche negli sviluppi successivi, sostiene con scioltezza questa discussione, che si risolve però in un esercizio d'eleganza, ai limiti della scommessa con la disponibilità dello spettatore alla dialettica per la dialettica.*

JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN (Scene di caccia in Baviera) — Germania occidentale (Semaine de la critique) r. e **sc.:** Peter Fleischmann.

Il giovane Abramo, rientrato al villaggio dopo un periodo di permanenza in città, viene sospettato di omosessualità e fatto oggetto di una persecuzione che lo sconvolge fino al punto di trasformarlo in un assassino.

Il regista dichiara di aver voluto fare un film sul « fascismo quotidiano » di cui non ci si può giustificare scaricando tutte le colpe su Hitler: va subito detto che c'è riuscito piuttosto bene. L'intolleranza verso i « diversi »; lo spirito di crociata come valvola di sfogo degli istinti di aggressività che potrebbero turbare l'ordine costituito; la tendenza a trovare un capro espiatorio che acqueti la cattiva coscienza collettiva; la logica dell'ambizione che spinge le vittime a far propri i metodi dei persecutori,

come nei campi di sterminio (la madre di Abramo indotta a ripudiare il figlio) sono altrettante componenti del « fascismo quotidiano » che il film coglie con penetrante incisività sotto le quiete apparenze di questo villaggio, affogato nel grasso e nell'abbondanza che gli derivano dai suoi allevamenti di suini. I particolari emblematici come questo (o come il fatto che il protagonista sia un ebreo), si inseriscono con naturalezza nel realismo della rappresentazione, che non ha forse impennate di genio e registra qualche pausa dispersiva, ma si distende nel complesso con lucida e sgomentante linearità.

EINE EHE (Un matrimonio) — Germania occidentale (Quinzaine des réalisateurs) r. e sc.: Hans Rolf Strobel e Heinrich Tichawsky — **int.:** Heidi Stroh, Peter Greaf, Annalenah Edberg, Micha Gallé, Susanna Kindt, Wolfang Kindt — **p.:** Strobel-Tichawsky

Appunti sulle ragioni che hanno condotto due giovani sposi al divorzio.

Strobel e Tichawsky, affiatati da un lungo lavoro in comune in campo documentaristico, dimostrano una notevole padronanza della macchina da presa, seguendo con estrema scioltezza narrativa le piccole vicende quotidiane dei protagonisti, progressivamente separati dalla concentrazione del marito sul proprio lavoro e dal senso di inutilità da cui è presa la moglie. La stessa perizia tecnica con cui è condotta l'osservazione dei personaggi costituisce però anche il limite del film, che non coglie momenti significanti e resta quindi alla superficie della crisi di un matrimonio.

MICHAEL KOHLHAAS, DER REBEL (Michael Kohlhaas, il ribelle) — Germania occidentale (ufficiale, in concorso) r.: Volker Schloendorff — **sc.:** Clement Biddle Wood, Volker Schloendorff, Edward Bond — **f.:** Willi Kurant — **f.:** Willi Kurant — **m.:** Stanley Myers — **mo.:** Claus von Boro — **c.:** Hanna Axmann von Rezzori — **int.:** David Warner (Michael Kohlhaas), Anna Karina (Elisabeth), Igino Jackson (von Tronka), Vaclav Lohnisky (Herse), Iwan Palluch (Stern), Kurt Meisel (il cancelliere), Erich Aberle (il sindaco), Relia Basic (Nagel), Anita Pallenberg (Katrina), Anton Diffring (il principe), Thomas Holtzmann (il prete), Gregor von Rezzori (Kunz), Michael Gothard (John) — **p.:** Pierre Caro e Claude Ganz per l'Oceanic Film — **d.:** Columbia Pictures

Kohlhaas, fiero allevatore di cavalli, si ribella ai soprusi di un signorotto locale e diventa ben presto il capo di una più vasta rivolta contadina, ma commette l'errore di fidarsi troppo della legge e del principe, per cui finisce sul patibolo.

E' un rifiuto dell'illusione riformista ed una denuncia dell'ingiustizia legale connaturata al potere costituito? Può darsi che queste fossero le intenzioni, di cui qualche traccia si può anche trovare nel film. All'atto pratico, però, ci troviamo di fronte ad un colorito racconto d'avventure, valido tuttalpiù a suscitare qualche risentimento nei riguardi dei governati del XVI° secolo e, per converso, a far apprezzare quelli attuali.

NIHON NO SEISHUN (Pavana per un uomo sfinito) — Giappone (ufficiale, in concorso) r.: Masaki Kobayashi — **s.:** da un racconto di Shusaku Endo — **sc.:** Sakae Hirosawa — **f.:** Kozo Okazaki — **m.:** Toru Takemitsu — **int.:** Makoto Fujita (Kozaka), Tomoko Naraoka (la moglie), Toshio Kurosawa (il figlio), Wakako Sakai (la figlia), Michiyo Aratama (Yoshiko), Kei Sato (Suzuki) — **p.:** Tokio Eiga — **d.:** Toho

Durante la guerra, per non aver eseguito un ordine criminale, il protagonista è stato picchiato fino a perdere l'udito. Ventitre anni dopo si ritrova a dover affrontare il suo serviziatore, che gli contende la donna amata e cerca anche di soffiargli un grosso affare.

La polemica contro il militarismo, che Kobayashi aveva già condotto vigorosamente in Nessun amore è più grande *e che aveva raggiunto i più alti accenti in* Harakiri, *ritorna qui in una dimensione nuova, fatta di amarezza e di rabbioso rifiuto della rassegnazione. I sentimenti di pace e di rispetto per gli altri che animano il protagonista sembrano destinati a soccombere di fronte all'inalterato prepotere dei criminali di guerra trasformatisi in capitani d'industria, ma è proprio da questa prospettiva che il film trae la sua forza di denuncia e di incitamento alla resistenza. Nuocciono peraltro all'incisività del discorso le complicazioni romanzesche e certo effettismo emotivo, spinto talvolta sino al melodrammatico.*

IF... (Se...) — Gran Bretagna (ufficiale, in concorso) r.: Lindsay Anderson — **s.:** David Sherwin, John Howlett — **sc.:** David Sherwin — **f.:** Miroslav Ondricek — **m.:** Marc Wilkinson — **sc.:** Jocelyn Herbert — **int.:** Malcom McDowell (Mick), David Wood (Johnny), Richard Warwick (Wallace), Christine Noonan (la ragazza), Robert Swann (Rowntree), Hugh Thomas (Denson), Guy Ross (Stephans), Peter Jeffrey (il preside), Mona Washbourne (la governante), Arthur Lowe (il direttore), Graham Crowden (il professore di storia), Geoffrey Chater (il cappellano), Mary MacLeod (la moglie del direttore), Ben Aris (il vice-direttore) — **p.:** Michael Medwin e Lindsay Anderson per la Memoriale Enterprise — **d.:** Paramount

In una vecchia scuola inglese, gli allievi dei primi corsi subiscono le angherie dei compagni più anziani e la paternalistica oppressione degli insegnanti, finché scoprono un deposito di armi e incominciano a sparare sulla folla riunita per la festa della scuola.

A sei anni dal «rabbioso» This sporting life, *Linsay Anderson torna al lungometraggio per ipotizzare il passaggio dalla rabbia soffocata alla rivolta aperta. L'immagine del collegio, come metafora della società, è convincente, anche se da Vigo in poi sembra che non vi sia più niente di nuovo da dire sui collegi. Quel che lascia perplessi (o che, anzi, trova spiegazione anche troppo facile, vista la distribuzione Paramount) è proprio il processo rivoluzionario, se così vogliamo chiamarlo: fa tanto spettacolo, che perfino ad un festival come quello di Cannes ci scappa il gran premio. Anche il cinema della rabbia, in sostanza, sembra essere entrato fra i generi di consumo: con tutta la dignità e la compostezza dei personaggi che ci san fare.*

THE PRIME OF MISS JEAN BRODIE (La primavera di Miss Brodie) — Gran Bretagna (ufficiale, in concorso) r.: Ronald Neame — **sc.:** Jay Presson Allen — **f.:** Ted Moore — **m.:** Rod McKuen — **int.:** Maggie Smith (Jean Brodie), Robert Stephens (Teddy), Pamela Franklin (Sandy), Gordon Jackson (Gordon), Celia Johnson (Miss McKay) — **p.:** Robert Fryer — **d.:** 20th Century Fox.

Insegnante spregiudicata e anticonformista, Miss Brodie coinvolge le allieve predilette nei propri affari di cuore, finendo per giocarsi anche la loro simpatia e per dover abbandonare la scuola.

Dal romanzo alla commedia e da questa al film, un doppio trasferimento che lascia il suo segno nella varietà di toni e nell'indeterminatezza del disegno com-

plessive. Polemico nei riguardi dell'educazione puritana, il personaggio di Miss Brodie si morde la coda, non solo perché predica la libertà sessuale da posizioni di zitella complessata, ma anche e sopratutto perché la sua apertura nei riguardi delle allieve si risolve, in realtà, nelle forme ambigue di un paternalismo possessivo che tende a modellarle a propria immagine e somiglianza (la più indifesa delle ragazze va addirittura in Spagna — siamo nel 1937 — a farsi ammazzare per l'esaltazione fascista dell'insegnante). Una contraddizione di fondo che non manca di interesse, ma che si perde nella superficialità dei « brillanti » effetti della recitazione su cui il film gioca la maggior parte delle sue carte.

ISADORA — **Gran Bretagna (ufficiale, in concorso) r.**: Karel Reisz — **s.**: dall'autobiografia di Isadora Duncan e dal libro di Sewell Stokes — **sc.**: Melwyn Bragg, Clive Exton, Margaret Drabble — **f.**: Larry Pizer — **m.**: Maurice Jarre — **coreografie:** Litz Prisk — **c.**: John Briggs, Jackie Breed — mo.: Tom Priestley — **int.**: Vanessa Redgrave (Isadora), James Fox (Gordon Craig), Jason Robards (Paris Singer), Ivan Tchenko (Serghiei Essenine), Wallas Eaton (Archer), Libby Glenn (Elisabeth Duncan), Tony Vogel (Raymond Duncan), John Quentin (Pim), Nicholas Pennell (Bedford), Vladimir Leskovar (Bugatti) — **p.**: Robert e Raymond Hakim — **d.**: Universal

Biografia della famosa danzatrice Isadora Duncan

Due ore e un quarto di proiezione. Belle fotografie, bravi attori, splendidi costumi, coreografie ammirevoli. E poi? Siamo abbastanza lontani dal pompierismo delle biografie hollywoodiane, d'accordo, ma non si capisce che cosa ci stia a fare il Karel Reisz di Sabato sera, domenica mattina *e* Morgan matto da legare. *Anche considerando Vanessa-Isadora come contestatrice ante-litteram, l'operazione resta semplicemente spettacolare ed abbastanza evanescente (oltre che parecchio noiosa).*

MATZOR (Assedio) — **Israele (ufficiale, in concorso) r.**: Gilberto Tofano — **s.**: Gila Almagor — **sc.**: Dahn Ben Amotz, Gilberto Tofano — **f.**: David Gurfinkel — **m.**: Jehonan Zarai — **int.**: Gila Almagor (Tamara), Yehoran Gaon (Elia), Dehn Ben Amotz (David), Yael Avivi, Amir Orian, Uri Sharoni, Raviv Oren, Baruch Sade, Micha Kagan, Omna Goldstein — **p.**: Yaakov per la Matzor Film Ltd

Tamara, che ha perso il marito nella guerra dei sei giorni, è fatta oggetto delle cure più affettuose da parte degli amici dello scomparso, ma la cosa contribuisce a mantenerla in una condizione di rinuncia alla vita, da cui riesce a sottrarsi solo attraverso l'amore di un uomo estraneo al suo ambiente.

Il tema del duplice assedio (quello dell'amicizia attorno a Tamara e quello dell'inimicizia attorno a Israele) che ha una sua indubbia originalità e consente di affrontare una situazione tesa e drammatica come quella di Israele in termini distaccati e insieme partecipi, con un atteggiamento che vuol essere sereno senza diventare evasivo. La regìa di Gilberto Tofano si pone appunto in chiave di discrezione, affidandosi ad un costante impegno di equilibrio fra l'intonazione documentaristica e lo studio psicologico. Si ha, peraltro, la costante sensazione di uno sforzo faticoso e spesso raggelante, determinato dalla difficoltà obiettiva di far entrare i tragici problemi medio-orientali nella misura intimistica del racconto.

CAPRICCI — **Italia (Quinzaine des réalisateurs) r., s., e sc.**: Carmelo Bene — **int.**: Carmelo Bene (il poeta), Anne Wiazemsky (Anne, l'amica del poeta), Tonino Caputo (il pittore), Ornella Ferrari (Alice), Giovanni Davoli (Arden, suo marito), Franco Gerla (Morbie, l'amante), Carmelo Dolentino (Franklin,

l'amico del marito), Piero Vida (il poliziotto), Umberto Berlonti (Green), Michéle Lagneau (Suzanne), Poldo Bendandi (il 1° assassino), Gian Carlo Fusco (il 2° assassino), Antonio Mirio (il 3° assassino) — **p.:** BBB Cinematografica

Contrasto fra un poeta, che traduce nella ricerca della morte il proprio rifiuto di ogni compromesso col mondo, ed un pittore, che mette invece la sua arte al servizio della società borghese, rendendosi complice di due amanti che cercano di uccidere il marito della donna.

Diciamo subito che il riassunto della trama serve a ben poco, per un film che non si affida certo ai fatti ed agli schemi narrativi. Si può solo osservare che la fantasia di Carmelo Bene, rispetto a Nostra Signora dei Turchi, *è qui meno divagante, senza perdere niente del proprio carattere torrenziale.* Capricci, *in parole povere, è un film, opera più compatta e unitaria, invece che « manifesto » dei molteplici aspetti della personalità dell'autore, com'era la precedente. L'arte e la morale borghesi, sublimate nel melodramma, trovano feroce irrisione nell'oscena decrepitezza dei tre personaggi che girano attorno alla donna infedele, mentre la disumanità dell'universo tecnologico è tragicamente espressa nei riti funebri del* Week-end *godardiano, ripresi come scelta autodistruttiva nella vicenda del poeta: due motivi — quello dell'irrisione e quello tragico — che si fondono in chiave di contrappunto, dando vita ad una vera e propria opera musicale per immagini di indiscutibile originalità e di straodinaria suggestione.*

FLASHBACK — Italia (ufficiale, in concorso) r. e **f.:** Raffaele Andreassi — **sc.:** Raffaele Andreassi, Maurizio Barendson, Callisto Cosulich, Nelo Risi — **m.:** Nicolai — **scg.:** Guidobaldo Grossi — **int.:** Fred Robshal (il soldato), Pilar Castel (la ragazza), Dada Gallotti (la prostituta), Sandra Del Sasso, Gianni Gavina, Antonietta Fiorito — **p.:** Franco Clementi per la Ascot — Cineraid.

Un soldato tedesco, posto di vedetta su un albero durante la ritirata notturna della Linea Gotica, si risveglia in un paesaggio che sembra ignorare il passaggio degli eserciti. Gli orrori della guerra, però, rivivono nella sua memoria, mescolandosi ai ricordi ed alle speranze di una vita pacifica, finché un proiettile anonimo lo abbatte.

Fedele al proprio passato di valido documentarista, particolarmente interessato a tradurre sullo schermo opere pittoriche, Andreassi coglie sopratutto le possibilità figurative offertegli dal contrasto fra la crudeltà della vicenda e la luminosa serenità del paesaggio, distendendo il racconto in un rarefatto lirismo di immagini. Il gusto del « bello » sfiora la calligrafia, anche se non mancano vigorose note drammatiche. Nel complesso, si ha la sensazione che l'opera stessa — prima ancora dei casi volutamente atemporali del personaggio — sia un po' fuori dal tempo, pur basandosi su una realtà sempre dolorosamente attuale come quella della guerra e della violenza.

BICE SKORO PROPAST SVETA (Piove sul mio villaggio) — Jugoslavia (ufficiale, in concorso) r., e sc.: Aleksandar Petrovic — **f.:** Alain Levent, Djiardje Nikolic — **m.:** Aleksandar Petrovic, Vojislav Kostic — **scg.:** Veljko Despotovic — **int.:** Annie Girardot (Reza), Ivan Paluch (Trisha), Eva Ras (Gotza), Dragomir Bojanic-Gidra (il pilota), Miy Aleksic (Joshka) — **p.:** Avala Film — **d.:** United Artists.

Piccola Circe di campagna, la maestra Reza fa perdere la testa al porcaio Trisha,

per poi gettarsi nelle braccia di un pilota di passaggio. Trisha uccide la povera mentecatta Gotza, dopo averle fatto mettere al mondo un figlio, e viene quasi linciato dai compaesani.

Avendo scarsamente condiviso certi entusiasmi eccessivi per Ho incontrato anche degli tzigani felici, *non possiamo dirci troppo delusi per questo nuovo film di Petrovic. Il quale, secondo noi, resta un ottimo documentarista, ma non riesce ad organizzare narrativamente il materiale raccolto.*

Così, anche qui all'apprezzabile descrizione dell'ambiente fa riscontro un racconto fumettistico. L'ambizione dichiarata era quella di fare « un film sulle ragioni psicologiche della crisi delle idee socialiste »: in effetti, la crisi è evidente nell'impermeabilità del mondo contadino che fa da sfondo alla vicenda, ma non è certo attraverso il banale schematismo del personaggio di Reza (comunista con mentalità borghese) e delle sue istruttive malefatte che se ne possono individuare le ragioni.

POLOWANIE NA MUCHY (Caccia alle mosche) — Polonia (ufficiale, in concorso) r.: Andrzej Wajda — **s. e sc.:** Janusz Glowacki — **f.:** Zygmunt Samosiuk — **m.:** Andrzej Korzynski — **scg.:** Teresa Barska — **int.:** Zygmunt Malanowicz (Wlodek), Malgorzata Braunek (Irena), Ewa Skarzanka (la moglie di Wlodek), Anna Skarzanka (la suocera), Jozef Pieracki (il suocero), Daniel Olbrychski (l'amante abbandonato), Irena Dziedzic, Irena Laskowska, Leszek Dragosz, Jacek Fedorowicz, Marek Grechuta — **p.:** Barbara Pec-Slesicka, Leszek Dragosz, Jacek Fedorowicz, Marek Grechuta — **p.:** Barbara Pec-Slesicka per il gruppo Syrena — **d.:** Film Polski.

Rassegnato ad una grigia esistenza, Wlodek si lascia indurre alla speranza di un cambiamento il giorno in cui incontra Irena, una ragazza invadente e arrivista, che diventa la sua amante e cerca di lanciarlo nel campo letterario, col solo risultato di farlo sentire più fallito che mai.

Ai toni crepuscolari con cui è presentata l'esistenza del protagonsta si contrappongono gli umori polemici nei riguardi dell'ambiente entro il quale è sbalzato dalla sua amante. A questo proposito va rilevata una certa ambiguità, in quanto gli strali del film si volgono contro le posizioni di potere che condizionano l'attività artistica, ma sembrano anche riflettere l'ostilità del regime nei confronti degli intellettuali. Il maggior difetto, comunque, resta quello dell'insufficiente connessione fra i due piani di racconto, da cui derivano squilibri e incertezze nella linea di fondo del film, anche se non mancano i momenti che, presi a sé, confermano le qualità di Wajda.

GRA (Il gioco) — Polonia (Mostra mercato) r.: Jerzy Kawalerowicz — **sc.:** Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Bianusz — **f.:** Jan Laskowski — **m.:** Adam Slawinski — **scg.:** Jerzy Skrzpinski — **int.:** Lucyna Winnicka (Malgorzata), Gustaw Holoubeck (suo marito), Jan Machulski (Joachim), Wieslaw Golas (Franek) — **p.:** Jerzy Laskowski per il gruppo Kard — **d.:** Film Polski.

Dopo dieci anni di matrimonio, i due protagonisti si scoprono estranei l'una all'altro, ma sembrano trovar piacere nel ferirsi a vicenda.

Chiusa la parentesi « kolossal » del Faraone, *Kawalerowicz torna al cinema de* Il treno della notte, *con quella sorta di gusto del « giallo » che dà un'impronta particolare alla sua introspezione psicologica. Più che all'approfondimento della crisi dei personaggi, il film si volge ad un abile montaggio di azioni e reazioni in cui i sentimenti diventano appunto pedine di un gioco serrato e incalzante.*

ESPAÑA OTRA VEZ (Un'altra volta Spagna) — Spagna (ufficiale, in concorso) r.: Jaime Camino — **s e sc.:** Jaime Camino, Roman Gubern, Alvar Bessie — **f.:** Luis Cuadrado — **m.:** Xavier Montslvatge — **scg.:** Juan Leon Jimenez — **int.:** Manuela Vargas (Maria), Mark Stevens (David), Marianne Koch (Katy), Flor de Betania Abreu (Teresa), Enrique Jimenez (Miquel), Luis Serrat (Manuel Oliver), Luis Ciges (padre Jacinto), Alberto Berco (dr. Gagoty), Francisco Rabal (il giornalista) — **p.:** Pandora S.A.

Tornando in Spagna per un congresso medico, l'americano David va a caccia dei ricordi del suo passato di combattente nelle Brigate Internazionali. Fra questi, naturalmente, c'è anche una donna, di cui ritrova la figlia, con la quale si illude di vivere un amore impossibile.

Siamo nella più trita convenzione romantica, con l'aggiunta dello sgradevole tentativo di far passare la resistenza repubblicana al fascismo per una follia di gioventù, riscattata dalla saggia accettazione dello stato attuale.

ADALEN 31 — Svezia (ufficiale, in concorso) r., s., e sc.: Bo Widerberg — **f.:** Jörgen Person — **m.:** Björn Oberg — **int.:** Peter Schildt (Kiell), Kerstin Tidelin (sua madre), Roland Hedlund (suo padre), Marie de Geer (Anna), Anita Bjork (sua madre), Olof Bergström (suo padre), Stefan Feierbach (Ake), Martin Widerberg (Martin), Jonas Bergström (Nisse), Olle Björling (il crumiro), Pierre Lindstedt (il sovrintendente) — **p. e d.:** AB Swensk Filmindustri

Dalle cronache di uno sciopero effettuato nel 1931 dai portuali della zona di Adalen e concluso con l'uccisione di cinque lavoratori da parte dell'esercito.

Pare, dalle dichiarazioni di Bo Widerberg, che la conclusione del film sia più polemica di quanto abbian lasciato intendere le didascalie francesi: vi si affermerebbe, cioè, che dal 1931 ad oggi, nonostante l'andata al potere dei socialdemocratici, permangono ingiustizie sociali che rendono tuttora attuali le lotte dei lavoratori. Ciò non toglie che il lirismo delle immagini risulti di per sé abbastanza evasivo rispetto al contenuto storico ed alla sua affermata attualità. Questi lavoratori (e sopratutto i giovani) sono in sostanza parenti stretti dei protagonisti di Elvira Madigan, *vale a dire che esprimono il senso, il gusto della vita, al quale l'ordine costituito si contrappone come espressione di morte. Col che le ragioni politiche e sociali della loro lotta si disperdono in una sorta d'Arcadia socialdemocratica, solo turbata da qualche nube di incerta provenienza.*

IL RITO — Svezia (Quinzaine des réalisateurs) r., s. e sc.: Ingmar Bergman — **f.:** Sven Nykvist — **int.:** Ingrid Thulin (Thea), Anders Ek (Sebastian), Gunnar Bjönstrand (Hans), Erik Hell (il giudice) — **p. e d.:** Svensk Filmindustri

Tre attori imputati di oscenità vengono interrogati da un giudice, che tenta di usar violenza all'attrice e finisce poi stroncato da un infarto quando i tre ripetono nel suo studio la scena incriminata.

E' il film che Bergman ha realizzato per la televisione e che ha suscitato tempestose polemiche alla sua apparizione sul video. In effetti, si direbbe che i benpensanti svedesi abbiano reagito al ruolo non proprio edificante attribuito ad un magistrato, più che al realismo dei rapporti sessuali, non certo più crudo che in altri film di Bergman. A parte questo aspetto significativo del caso (tutto il mondo è paese

anche nel moralismo), non diremmo che si tratti di un film particolarmente sconvolgente. La scansione in scene teatrali ha una sua ragion d'essere nella costante bergmaniana del rapporto fra rappresentazione e vita e nulla toglie alla compattezza dell'opera ed alla calibratura di ritmo. Ma quel che lascia dubbiosi, se non proprio insoddisfatti, è il senso di un gioco ormai chiuso, in cui il tema della « guerra dei sessi » di strindberghiana memoria gira su se stesso in termini di crudeltà compiaciuta.

DESERTER USA (Disertori americani) — Svezia (Quinzaine des réalisateurs) r. e **sc.**: Lars Lambert, Olle Sjögren — **f.**: Roland Lundin — **m.**: Grapes of Wrath, Christer Eklund — **int.**: Bill Jones, Mark Shapiro, John Ashley, Jim Dotson, Steve Gershater, Warren Hamerman, John Toler, Lennat Schlytern — **p.**: Lars Lambert, Sandrew — **d.**: Sandrew

Tre disertori dell'esercito americano nel Vietnam si rifugiano in Svezia, dove sono presi tra gli appelli dei pacifisti locali e le pressioni della CIA perché rientrino in patria.

Benchè abbia una certa struttura narrativa e si soffermi sulla vita dei disertori americani in Svezia, il film si affida soprattutto al dialogo, impostando un ampio dibattito sulle ragioni della diserzione e di un rifiuto che non può esaurirsi nel pacifismo, ma implica la scelta della lotta.

Il suo interesse sta evidentemente in questo e non trae giovamento dalle parti descrittive, ma resta comunque vivo e attuale.

DUETT FÖR KANNIBALER (Duo per cannibali) — Svezia (Quinzaine des réalisateurs) r., s. e **sc.**: Susan Sontag — **f.**: Lars Swanberg — **m.**: Ulf Darin — **int.**: Lars Ekborg (Bauer), Adriana Asti (Francesca), Gösta Ekman (Tomas), Agneta Ekmarren (Ingrid), — **p.**: Göran Lindgren per Sandrew Film e Teater AB — **d.**: Sandrew.

Un vecchio rivoluzionario in disarmo, con una moglie nevrotica, attira due giovani sposi nel torbido labirinto delle sue manie erotico-distruttive.

Per il suo esordio nella regìa, la romanziera e saggista americana Susan Sontag cala la sua esperienza degli ambienti intellettuali di sinistra nel clima particolare della cinematografia svedese. Ne esce così una raccolta di detriti della rivoluzione mancata, rappattumati in chiave erotica. La consapevolezza del fallimento diventa compiacimento masochistico, in un gioco di toni cupi e di tensioni tortuose, che può anche interessare come esercizio di gusto ma, tutto sommato, lascia il tempo che trova.

GLADIATORERNA (I gladiatori) — Svezia (Quinzaine des réalisateurs) r.: Peter Watkins — **sc.**: Peter Watkins, Nicholas Gosling — **f.**: Peter Suschitzky — **m.**: Tage Sjöborg — **scg.**: William Brodie — **p.**: Goran Lingren per la Sandrew — **d.**: Sandrew.

Le grandi potenze che si dividono il mondo organizzano annualmente i Giochi della Pace, nel corso dei quali rappresentanze dei vari eserciti si affrontano in una gara mortale. Anche un contestatore violento finisce per rientrare nella logica del gioco, mentre due « gladiatori » che comunicano fra loro costituiscono l'unica minaccia al sistema e vengono eliminati.

Pur essendo realizzato in Svezia, il film resta integralmente britannico e segue gli schemi fantapolitico-documentaristici delle due precedenti opere di Watkins, The War Game *e* Privilege. *La critica al militarismo, garante di uno status quo dominato dalla politica di potenza e dalla divisione del mondo in sfere d'influenza, è condotta con la corrosiva ironia tipica dei cineasti inglesi, ma nel complesso il film risulta piuttosto ambiguo ed evasivo. L'attacco alla politica di potenza è infatti moralistico, nella misura in cui prescinde da qualsiasi analisi storica e politica, partendo da un'ipotesi che riflette esattamente l'uso delle « guerre locali » come fattore di equilibrio tra i blocchi, ma ignorando totalmente l'esistenza dei Paesi non allineati, i rapporti fra sviluppo o sottosviluppo e le spinte rivoluzionrie, che pure sono una realtà del mondo contemporaneo.*

FENYES SVELEK (Ah! ça ira) — Ungheria (ufficiale, in concorso) r.: Miklos Jancsò — **sc.:** Gyula Hernadi — **f.:** Tamas Somlò — **m.:** Paul Arma — **int.:** Andrea Drahota (Judit), Kati Kovacs (Teréz), Lajos Balazsovits (Laci), Benedek Toth (il rappresentante della direzione centrale), Andras Balint (Andras), Andras Kozak (il commissario di polizia) — **p.:** Mafilm — **d.:** Hungarofilm

Gli allievi di una scuola statale invadono un collegio cattolico per conquistare i loro coetani alla causa rivoluzionaria. Gli « invasori » stessi sono però divisi fra chi crede nella possibilità di un dialogo e chi propende intransigentemente per la maniera forte. Questi secondi sembrano prevalere, ma sono sconfessati dalle autorità.

La vicenda si svolge nel 1947, ma è chiaro che riflette un contrasto quanto mai attuale, in termini di revisionismo e di intransigenza rivoluzionaria, due estremi fra i quali sembra inserirsi come posizione mediatrice quella del potere burocratizzato. L'angolazione da cui è vista questa specie di « terza forza » non manca di ambiguità e può lasciare perplessi circa l'atteggiamento di Jancsò, ma non è certo una novità la ritrosia di questo regista ad esprimere precisi giudizi storici e politici che vadano oltre il senso angoscioso della violenza e delle offese recate alla dignità umana. Qui, oltretutto, anche la violenza è solo ideologica e semmai pisicologica, per cui Jancsò si pronuncia ancor meno del solito, accentuando l'impressione di un esercizio di stile sostanzialmente evasivo. Ciò non toglie che proprio per le doti di stile il film superi la sua incertezza ideologica e si proponga appunto come espressione di un dibattito che resta aperto e problematico, traducendo nella musicalità fluttuante della composizione figurativa e dei movimenti ritmici la dialettica senza sbocchi di una strategia rivoluzionaria bloccata entro le sue stesse posizioni di potere.

FELDOBOTT KÖ (La pietra lanciata) — Ungheria (ufficiale, in concorso) r.: Sandor Sara — **sc.:** Sandor Csoori, Ferenc Kosa, Sandor Sara — **f.:** Sandor Sara — **m.:** Andras Szöllösy — **int.:** Lajos Balazsovits (Balazs), Todor Todorov (Ilias), Nadiejda Ranjieva (Irini), Ferenc Némethy (Goncz), Sandor Komives (padre Géza), Istvan Iglòdi (Jancsi), Teri Horvath (madre Beke), Janos Görbe (Mosolygo) — **p.:** Mafilm — **d:.** Hungarofilm

Il giovane protagonista viene escluso dall'accademia cinematografica per una condanna subìta dal padre e lavora quindi come geometra in una zona contadina, dove resta coinvolto nei conflitti determinati dalla collettivizzazione delle terre. Si unisce quindi ad una comunità di tzigani, che viene fatta oggetto di misure persecutorie. Infine torna al cinema, portando sullo schermo le sue esperienze.

Il film, che contiene anche elementi autobiografici, riecheggia i temi di Diecimila soli, *di cui Sandor Sara aveva diretto la fotografia. La drammaticità dei fatti si*

distende però qui in una più attenta osservazione dell'ambiente (prima quello dei contadini, poi degli tzigani), che deriva dall'esperienza di Sara come autore di documentari etnografici, e nello studio dei rapporti individuali, centrato sopratutto sull'amicizia fra il protagonista ed un giovane comunista greco. Il regista s'è assunto anche la responsabilità di operatore, e non diremmo che la cosa giovi al risultato complessivo dell'opera, che è appunto segnata da un'eccessiva cura per la bella fotografia.

A VÖLGY (La valle) — Ungheria (Mostra mercato) r.: Tamàs Renyi — **s. e sc.:** Gyula Hernadi — **f.:** Otto Forgacs — **m.:** Andras Mihaly — **int.:** Irén Psota, Maria Sulyok, Margit Dayka, Maria Medgyessi, Piroska Molnar, Zsuzsa Palos, Magda Kohut (le donne del villaggio), Gabor Konoz, Istvan Avar, Tibor Molnar, Gyorgy Bardi, Janos Koltai (i disertori) — **p.:** Mafilm — **d.:** Hungarofilm

Un gruppo di disertori si installa in un villaggio abitato da sole donne, perché gli uomini sono tutti alla guerra. La loro presenza sconvolge la vita delle donne, finché un reparto militare circonda il villaggio e fa strage di tutti i presenti.

Il soggettista è lo stesso dei film di Miklos Jancsò, la qualità delle immagini e il ritmo narrativo si ispirano allo stile di Jancsò, ma il regista non è Jancsò. Col risultato che la tragica materia si raggela nel manierismo e nella calligrafia.

ANDREI RUBLOV — URSS (ufficiale, fuori concorso) r.: Andrei Tarkovsky — **sc.:** Andrei Mikhalovsky e Andrei Tarkovsky — **f.:** Vadim Yussov — **m.:** V. Ovtchinnikov — **int.:** A. Solonitzine, N. Sergeev, Irma Rauch, N. Burliaiev, I. Lapikov, N. Grinko, R. Bykov — **p.:** Mosfilm — **d.:** DIC e Promeco Film

E' la storia di uno dei maggiori artisti russi, il monaco-pittore Rublov, vissuto fra il 1370 e il 1430 e coinvolto nelle vicende crudeli dell'oppressione tartara. Teso a riscattare con la sua arte gli orrori della violenza, Rublov si trova egli stesso a dover uccidere un uomo per salvare una ragazza. A ridargli un po' di serenità è un fanciullo che, raccogliendo l'eredità del padre morto di fame, riesce a fondere una gigantesca campana.

Il regista de L'infanzia di Ivan *offre una spendida conferma delle sue doti in questo grandioso affresco storico, mosso dall'appassionata difesa del ruolo dell'artista quale interprete del patrimonio spirituale dell'umanità ed elemento di costante tensione verso il superamento dell'abbrutimento determinato dalla violenza e dalla guerra. Il recupero del misticismo russo, non come scelta evasiva ma come energia creatrice opposta alla crudeltà della storia, spiega ampiamente le difficoltà incontrate dal film, nonostante il suo « patriottismo ». Il linguaggio delle icone trova in Tarkovsky un traspositore sensibile e raffinato, che non si limita però a far opera di erudizione pittorica, ma vivifica tutta un'eredità culturale con il senso della permanente attualità del conflitto fra arte e realtà. I valori figurativi del film, di per sé affascinanti, si animano quindi di una tensione drammatica che esplode in note laceranti e angosciose, anche se il lirismo delle immagini sembra talvolta estenuarsi in una bellezza rarefatta.*

KING, MURRAY — USA (Semaine de la critique) — r.: David Hoffman con la collaborazione di Jonathan Gordon.

Cronaca di due giornate della vita di Murray King, assicuratore di New York,

dapprima impegnato nel consueto giro d'affari presso i suoi clienti e poi in un week-end a Las Vegas, da lui organizzato a svago dei clienti stessi.

Le notizie che accompagnano il film assicurano che questo Murray King è un autentico assicuratore, conosciuto per caso da David Hoffman e Jonathan Gordon, ai quali aveva cercato di appioppare un'assicurazione. In effetti la tecnica è quella del cinema-varietà, ma ciò non toglie che il risultato sia quello della costruzione di un grosso personaggio, che riempie lo schermo con il suo vitalismo frenetico e la sua filosofia del successo, espressa in termini di dollari. E questo senza scivolare nello psicologismo o nei toni didascalici, ma attraverso il gioco serrato ed esplicito del personaggio stesso con la macchina da presa, alla quale butta in faccia, diremmo, tutto se stesso. Trattandosi di un estroverso, anche i compiacimenti istrionici ed i calcoli furbeschi rientrano perfettamente nel gioco e diventano significativi quanto le immagini « rubate ». Dice di più sull'America questo film straordinario che non mille pellicole hollywoodiane messe insieme, tanto per intenderci.

ESCLAVES (Schiavi) — USA (ufficiale, in concorso) r.: Herbert J. Biberman — **sc.:** Herbert J. Biberman, John O. Killen; Alida Sherman — **m.:** Bobby Scott — **scg.:** Burr Smidt — **c.:** Robert Mogahay — **mo.:** Sidney Meyers — **int.:** Ossie Davis (Luke), Dionne Warwcik (Cassy), Stephen Boyd (MacKay), Robert Kya-Hill (Jericho), Nancy Coleman (sig. a Stillwell), Oscar Paul Jones (Zacharious), Barbara Ann Teer (Esther), David Huddleston (Holland), Sheppard Strudwick (Stillwell), Aldine King (Emmeline), Gale Sundergaard (la signora di New Orleans), Eva Jessye (Julia), Marilyn Clark (sig.a Bennet), James Heath (Luther), Julius Harris (Shandrach) — **p.:** Philip Langner e Marshall Young per la Theatre Guild Filsm Production e la Walter Reade Organisation — **d.:** Continental Films.

Nel 1850, lo schiavo Luke passa da un padrone buono ad uno cattivo, che spegne definitivamente la sua fiducia nei bianchi e lo spinge alla rivolta, che pagherà con la vita.

Denso di personaggi e di fatti che è impossibile riassumere, il film descrive la condizione degli schiavi nell'epoca precedente alla Guerra di Secessione, ma è evidente che il suo discorso vuol essere attuale, nel senso di una drammatica denuncia dell'illusorietà di ogni soluzione pacifica e riformistica del conflitto razziale. A questo disegno risponde anche il significato emblematico del personaggio di Cassy, corrotta dalla sua relazione col padrone e riscattata dalla conversione alla rivolta. Ma il tutto si colloca entro schemi romanzeschi e melodrammatici, che appesantiscono lacrimosamente l'impegno del film e rendono abbastanza irriconoscibile l'autore de Il sale della terra.

EASY RIDER — USA (ufficiale, in concorso) r.: Dennis Hopper — **sc.:** Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern — **f.:** Lazlo Kovacs — **int.:** Peter Fonda (Wyatt), Dennis Hopper (Billy), Jacck Nicholson (George Hamson), Robert Walker (il capo degli hippies), Sabrina Scharf (Sara), Luke Askew (Stranger), Karen Black (la prostituta) — **p.:** Pando Company, Raybert Productions, Peter Fonda — **d.:** Columbia

Viaggio di due giovani ribelli alla ricerca di un'America impossibile, concluso tragicamente sulle strade del profondo Sud.

La cavalcata in moto dei due protagonisti da Los Angeles a New Orleans segue le tracce del romanzo picaresco, ma veste i panni del ribellismo già trasformato in

genere di consumo. Pesa sul film, e non solo per la presenza di Peter Fonda, l'equivoco evasivo degli Angeli selvaggi *di Roger Corman, adattato alla moda hippie. Non mancano pagine amare e vigorose sulla violenza esercitata contro chi rifiuta l'integrazione, così come si può percepire a tratti il senso struggente di un'impossibile libertà, ma nel complesso non si sfugge alla sensazione che il film sia a sua volta prigioniero delle tecniche pubblicitarie, più o meno occultamente imposte dalle agenzie di viaggio e dai fabbricanti di motociclette ad uso protestatario.*

THE APPOINTMENT (L'appuntamento) — USA (ufficiale, in concorso) r.: Sidney Lumet — **s.:** da un originale di Antonio Leonviola — **sc.:** James Salter — **f.:** Carlo Di Palma — **m.:** John Barry, Don Walker — **c.:** Piero Gherardi — **mo.:** Thelma Cornell — **int.:** Omar Sharif (Federico Fendi), Anouk Aimée (Carla), Lotte Lenya (Emma Valadier), Fausto Tozzi (Renzo), Ennio Balbo (il cugino di Renzo), Didi Perego (Nany), Paola Barbara (la madre di Federico) — **p.:** Martin Poll — **d.:** MGM

Per via di un monile dimenticato in una casa d'appuntamenti, Renzo rompe il fidanzamento con Carla. Federico, che già era pazzo di lei, è ben felice di rimpiazzarlo. Ma eredita anche il tormentoso dubbio sulla virtù della signora. Carla si uccide, il dubbio resta.

Se si trattasse di un pretesto per fare la parodia del latin lover, ci sarebbe anche da divertirsi, perché Omar Sharif è un autentico spettacolo, in tal senso. Ma il guaio è che i responsabili prendon la cosa sul serio.

Il film va citato come esempio di quel che capita ai festival che dicono di voler metter d'accordo arte e industria.

SAN SEBASTIANO, PIU' VECCHIO STILE CHE MAI

di Gaetano Carancini

Se il Festival di Cannes di quest'anno — ritornato alla tradizione dopo la contestazione dell'anno scorso — non ha registrato risultati travolgenti, la stessa considerazione va fatta per la XVII edizione del « certamen » di San Sebastian. Mentre i francesi avevano tentato in qualche maniera di conciliare il diavolo con l'acqua santa, cercando, attraverso gli inviti, di bilanciare le categoriche norme della FIAPF il cui mancato rispetto determina il non riconoscimento della competizione da parte dei grossi produttori di tutto il mondo, San Sebastian ha mantenuto intatto il suo regolamento che aveva tutti i crismi. Sicché la manifestazione spagnola può essere considerata come la più tipica di quelle

che in più parti sono state contestate con maggiore o minore violenza: e, come tale, non solo ha dimostrato quanto sia grave la crisi che sta attraversando il cinema in quasi ogni paese, ma ha anche e sopratutto provato la necessità assoluta che i Festival si rinnovino radicalmente per evitare la loro decadenza nella più assoluta inutilità.

Infatti almeno il novanta per cento dei film presentati (« scelti da una commissione *d'accordo* con le associazioni nazionali dei produttori ») aveva una impostazione chiaramente commerciale anche quando le firme dei realizzatori erano o di giovani cineasti o di registi ormai consacrati dalla fama. Di conseguenza, pur se le storie narrate dalle immagini erano diverse l'una dall'altra, si aveva l'impressione di assistere alla proiezione, ripetuta ogni sera, sempre dello stesso film. Da questa « media » (che potremmo anche chiamare « mediocrità ») si sono salvati solo due episodi del film dei giovani laureati della Scuola Superiore Cinematografica di Madrid, *Los Desafìos* (Le sfide), lo sperimentale *La macchia rosa* del nostro Enzo Muzii e *Lo scherzo* del cecoslovacco Jaromil Jires: il che, conveniamone, è un bilancio ben poco positivo nei confronti di un festival. Inoltre, come avviene in tutte le manifestazioni che si concludono con l'assegnazione di premi, anche per quel che riguarda San Sebastian si è avuta l'impressione che la giuria, presieduta da Joseph von Sternberg (fermo ormai a certo linguaggio cinematografico del passato, con dissolvenze, controcampi, ecc. ed incapace, ad esempio, di apprezzare il nervoso montaggio « al vivo » che oggi viene normalmente usato) abbia subìto influenze esterne perché attribuisse il massimo premio ad un determinato film piuttosto che ad un altro: di conseguenza tutto il « palmarés » è stato rivoluzionato con l'intenzione di non scontentare nessuno e il risultato di non accontentare nessuno.

E allora viene spontaneo il domandarsi: i festival hanno ormai fatto il loro tempo e sono inutili, se non addirittura dannosi, per il cinema? Non vogliamo fornire a questo duplice interrogativo una risposta totalmente negativa, se non altro per il fatto che tali manifestazioni servono per fare il punto — un « punto » abbastanza esatto — sulle condizioni che il cinema attraversa in un determinato periodo; tuttavia pensiamo che il « festival-competizione », di carattere generico e non specializzato, ha assunto oggi l'aspetto di un vero e proprio nonsenso.

Un festival dovrebbe presentare opere appartenenti ad un determinato « genere » in modo che il confronto tra esse possa diventare una cosa *logica*, dato che si è ormai dimostrato assurdo il mescolare poniamo, un film di fantascienza con uno appartenente al « western », uno psicologico con un altro comico o satirico, e così via. In tale caso può anche essere possibile, alla fine, compilare una classifica di merito ed assegnare, vuoi da una giurìa, vuoi dal pubblico, dei premi.

Tanto per citare alcuni esempi ci sembra indovinata la formula degli incontri di Sorrento, le cui varie edizioni sono dedicate a cinematografìe di sempre diversi paesi. E pensiamo che anche la Mostra d'Arte di Venezia, così come la vede il nuovo direttore Laura, che ha avuto il coraggio di abolire i premi, possa (nonostante il limite minimo di tempo a disposizione in cui Laura deve quest'anno muoversi) dimostrare una sua nuova vitalità, pertanto

a contatto (ed allora, non essendoci classifiche, qualunque opera può essere mescolata) di un pubblico attento a film di interesse artistico o culturale, particolarmente indirizzandosi verso i nuovi fermenti delle giovani generazioni, fermenti che molto spesso le « grosse produzioni » scartano a priori dai loro programmi.

Quindi, tirando le somme, c'è da rivelare che un certo tipo di festival è ormai definitivamente superato, ma che le « mostre » cinematografiche, se impostate e strutturate nei modi a cui abbiamo più sopra accennato, possano ancora essere vive e vitali e dire una loro parola in funzione della conoscenza delle culture dei vari paesi e essere di « spinta » — come avvenne per la vecchia « avanguardia » del '20-'25 — per la funzione commerciale, riassumendola e impegnandola. Questo è quanto abbiamo maturato in noi man mano che le giornate del festival di San Sebastian trascorrevano e si assommavano senza scosse, scivolando su rotaie bene oliate ma che non conducevano verso nessun traguardo.

I film di San Sebastian

The Lion in Winter (fuori concorso) **r.:** Anthony Harvey — **s.:** dalla commedia di James Goldman — **sc.:** James Goldman — **f.:** (technicolor) Douglas Slocombe — **mo.:** John Blomm — **m.:** John Barry — **int.** Katherine Hepburn, Peter O'Toole, Jane Merrow, John Castle, Timothy Danton, Anthony Hopkins, Nigel Stock e Nigel Terry — **o.:** Gran Bretagna.

Il regista, nel tentativo di far dimenticare l'origine teatrale del film, ha mescolato lo Zeffirelli di Romeo e Giulietta *e l'Olivier di* Enrico V; *tuttavia la vicenda rimane affidata alle parole e nell'opera si possono rilevare addirittura le cesure degli atti della commedia. Teatralmente ottima la interpretazione.*

SCARABEA r.: Hans Juergen-Syberberg — **sc.** e **s.:** Hans-Juergen Syberberg ispirato da « Ha bisogno l'uomo di molta terra? » di Lev Tolstoi — **f.:** (eastmancolor) Petrus Schloemp — **m.:** Eugen Thomas — **int.:** Nicoletta Machiavelli, Walter Buschoff, Franz Treuberg e Karsten Peter — **o.:** Germania Ovest

Il Syberberg ha voluto narrare, ambientandola in una improbabile Sardegna, la vicenda di un uomo al quale promettono tanta terra quanta ne potrà percorrere in una giornata. L'uomo, estenuato, muore: per lui basta solo la terra necessaria per ricoprire il proprio cadavere. Il racconto, sospeso a mezzo tra la realtà e l'irrealtà, risulta confuso e spesso si adagia nel più smaccato sadismo.

ZERT (Lo scherzo) **r.:** Jaromil Jires — **sc.:** Milan Kundera e Jaromil Jires dall'omonimo romanzo di Milan Kundera — **f.:** Jan Curik — **m.:** Zdenék Polonànik — **int.:** Jàna Dìtétovà, Jaroslava Obermaierova, Vera Kresadlovà, Josef Smor, Ludek Munzar ed Ewald Schorm — **o.:** Cecoslovacchia

Il film, che attacca violentemente le epurazioni ed i campi di rieducazione, è duro, secco e ben condotto per almeno tre quadri. Verso il finale si sperde un po'. Ma sembra che a San Sebastian sia stato presentato con un finale diverso da quello originale.

EL CADAVER EXQUISITO r.: Vicente Aranda — **sc.:** Vicente Aranda e Antonio Rabinad — **f.:** Fernando Arribas — **mo.:** Maricel Bautista — **m.:**

Marco Rossi — **int.** Capucine, Teresa Gimpera, Judy Matherson, Alicia Tomas, Carlos e José Maria Blanco — **o.:** Spagna

Si tratta di un film presuntuoso che per metà del metraggio vuol far credere di essere immerso in un'atmosfera alla Edgar Poe e che, invece, si rivela un normalissimo « giallo ».

LOS DESAFIOS (Le sfide), film in tre episodi diretti rispettivamente da Claudio Guerin, José Luis Egea e Victor Erice — **s.** e **sc.:** Rafael Azcona, Claudio Guerin, José Luis Egea e Victor Erice — **f.:** Luis Cuadrado — **mo.:** Pablo G. del Amo — **m.:** Luis Pablo — **o.:** Spagna

Uno dei film più interessanti del festival, dovuto a tre giovani laureati della Scuola Superiore del Cinema di Madrid. I tre episodi, con un substrato di antiamericanismo, prendono una posizione contestatrice nei confronti di certi tabù e della società spagnuola. Il migliore dei tre episodi è il secondo, buono il primo, troppo godardiano il terzo.

CHANGES r. e **p.:** Hall Bartlet — **f.:** Richard — **m.:** Judy Colins, Tim Buckley e John Mitchell — **int.:** Michelle Carey, Manuela Thiess, Marcia Strassman, Kent Lane, Jack Albertson, Kim Weston, Kenneth Washington, Bill Kelly, Tom Fielding, Sam Chew Jr. — **o.:** Stati Uniti.

Il film, che vorrebbe puntualizzare i problemi che travagliano la gioventù americana, risulta scontato e ovvio.

THE LAST MAN r.: Robert Allan Arthur — **sc.:** Robert Allan Arthur — **f.:** Jerry Finnerman — **mo.:** Edward Mann — **m.:** Quincy Jones — **int.:** Sidney Politier, Johanna Shimkus, Beverley Todd, Maxime Stuart, Al Freeman Jr., Michael Tolan, Leon Bibb e Bernice Hamilton — **o.:** Stati Uniti

Anche se rientra nel filone « Bonnie e Clyde », il film affronta in termini abbastanza nuovi e coraggiosi il problema razziale. Una bianca, innamorata di un coloured-man, finisce uccisa con lui dalla polizia. Nuoce al film l'aver voluto immettervi troppe cose per puntare con più sicurezza al successo commerciale: il che svuota notevolmente l'impegno di tutta la prima parte.

THE RAIN PEOPLE r.: Francis Ford Coppola — **s.** e **sc.:** Francis Ford Coppola — **int.:** Shirley Night, Robert Nordica, Sallie Gracie, Margaret Fairchild, ri Crewes, Mara Zimmett, James Caan, Andrew Duncan, John Harkins e Robert Duvall — **o.:** Stati Uniti.

Il Coppola all'inizio imposta il problema della immaturità della donna americana nei confronti del matrimonio e della maternità. Ma per via dimentica l'assunto e decade in un fattaccio tipo « Uomini e topi » di Steinbeck, naturalmente rammodernato. Molto bravi Shirley Night e Robert Nordica.

PIERRE ET PAUL r.: René Allio — **sc.:** René Allio e Serge Ganz — **f.:** George Leclerc — **m.:** Jacques Dutronc — **int.:** Pierre Mondy, Bulle Orgier, Madeleine Barbulée, Robert Juillard e Pierre Santilli — **o.:** Francia.

La morte di Paul, il silenzioso padre di Pierre, costituisce lo choc per cui Pierre, che si riteneva « arrivato » perché inserito nella società dei consumi, sentirà il vuoto del mondo che lo circonda e finirà in preda ad una paurosa nevrosi. Benché il film sia ben fatto, non riesce a superare gli angusti limiti del « caso particolare ».

UNE FEMME DOUCE r.: Robert Bresson — **sc.:** Robert Bresson da « Una donna » di F. Dostojevskij — **f.:** Ghislain Cloquet — **mo.:** Raymond Lamy — **m.:**

Jean Wiener — **int.**: Dominque Duplantier, Guy Frangin e Jeanne Dussaux — **o.**: Francia.

Nell'analizzare l'incomunicabilità che si stabilisce tra due giovani coniugi e che conduce al suicidio della donna, Bresson è rimasto troppo fedele ad uno stile che sta decadendo in maniera. Infatti ha sostituito, poniamo, ai cartigli del Diario di un curato di campagna *la voce del narratore (il marito) costruendo dopo ogni battuta tanti frammenti visivi che illustrano le parole.*

LAUGHTER IN THE DARK r.: Tony Richardson — **sc.**: Edward Bond sulla base di un racconto di Nabokov — **f.**: Dick Bush — **mo.**: Charles Ries — **m.**: Claudio Monteverdi adattata e diretta da Raymond Peppard — **int.**: Anna Karina, Nicol Williamson, Sian Philips, Jean Claude, Drouot, Kate O'Toole, Helen Booth, Sheila Burrel, Diana Harris, Cella Brook, Peter Bowles, Sebastian Breaks, Edward Gardener e Willoughby Goddard — **o.**: Gran Bretagna.

Una grossa delusione per gli ammiratori dell'autore di Tom Jones. *Infatti Richardson ha ripetuto tutto i più vieti motivi dell'uomo-di-mezza-età-che-si-innamora-di-una-donna-indegna-che-lo-sfrutta-con-il-suo-maquerau.*

Nel film si ritrovano il Kipling de « La luce che si spense », il Maugham di « Schiavitù umana » ed anche L'angelo azzurro *che Von Sternberg trasse dal romanzo « Prof. Unrat » di Einrich Mann.*

THE ITALIAN JOB: r.: Peter Collinson — **s.** e **sc.**: Troy Kennedy Martin — **f.**: Douglas Slocombe — **mo.**: John Trumper — **m.**: Quincy Jones — **int.**: Margaret Bly, Michael Caine, Noel Coward, Benny Hill, Raf Vallone, Rossano Brazzi e Tony Beckler — **o.**: Gran Bretagna.

Il Collinson, che l'anno scorso vinse a San Sebastian la « Concha de oro » con il drammaticissimo The long Day's Dying, *dimostra con* The Italian Job *di essere anche un buon umorista smaliziato. Narrando di un grosso colpo organizzato ai danni di una grande industria automobilistica torinese egli ha costruito un'opera divertentissima, dalla satira pungente e tenuta insieme da un ritmo mozzarespiro.*

UN'ISOLA SULLA TERRA r.: Judit Elek — **f.**: Elemér Ragalyi — **int.**: Manyi Kiss — **o.**: Ungheria.

L'opera di Elek rimane sospesa, dal principio alla fine, tra il ritratto di maniera di una vecchia signora (monotonamente interpretata dalla Kiss) e la puntualizzazione della crisi degli alloggi. Sicchè risulta povera e mancata.

L'AMANTE DI GRAMIGNA r.: Carlo Lizzani — **sc.**: Ugo Pirro e Carlo Lizzani liberamente ispirata alla novella di Giovanni Verga — **f.**: (eastmancolor) Silvano Ippolito — **m.**: Otello Profazio — **int.**: Stefania Sandrelli, Gian Maria Volonté, Emilia Radeva, Ivo Garrani, Luigi Pistilli, Assen Milanov — **o.**: Italia.

V. giudizio di Giacomo Gambetti in *Bianco e Nero* anno XXX, n. 3/4, marzo-aprile 1969, pagg. 4 e segg.

UNA MACCHIA ROSA r.: Enzo Muzii — **s.** e **sc.**: Enzo Muzii, Ludovica Ripa di Meana e Tommaso Chiaretti — **f.**: (estmancolor) Luciano Tovoli — **mo.**: Gerardo Bortolani — **m.**: Shaw Philips — **int.**: Valeria Moriconi, Giancarlo Giannini, Delia Boccardo, Stefanella Giovannini, Orchidea de Santis, Ginevra Benini, Ivan Ricci, Leopoldo Trieste — **o.**: Italia.

Un film di ricerca in cui Enzo Muzii (che si rivelò con Come l'amore), *usando il colore come mezzo di comunicazione dei sentimenti, ha raccontato in forma antitradizionale l'improvviso maturarsi di un giovane per la prima volta a contatto con il proprio dolore. Il film è pieno di interesse per essere riuscito il Muzii a*

dinamicizzare ed a far diventare « sensazioni » anche immagini apparentemente statiche.

SAMONTNOSC DWOJE (Solitudine a due) **r.**: Stanislaw Rozewicz — **s.** e **sc.**: Stanislaw e Tadeusz Rozewicz — **f.**: Stanislaw Loth — **m.**: Wojciech Kilar — **int.**: Barbara Horawianka, Mieczyslaw Voit, Wanda Neumann, Svatava Hubenakopa, Barbara Walkowna, Hanna Stanqowa Ignacy Gogolewski, Josef Nalberczack, Janus Paluszkiewicz, Stanislaw Milski e Janus Klosinski — **o.**: Polonia.

Il Rozewicz ha riesumato il « teatro dell'inespresso » per analizzare i contrasti tra un pastore protestante e sua moglie, che solo la morte di un figlio pone di fronte alle rispettive realtà. Il racconto è lento, esasperante e la sua eccessiva minuzia lo svuota di drammaticità.

LA PICCOLA CICOGNA r.: Nikolai Moskalenko — **sc.**: Dimitri Wassilou — **f.**: Nicolas Olonovski — **m.**: Yuri Levitin — **int.**: Ludmila Tchursina e Armen Djigarkhanian — **o.**: U.R.S.S.

Il film costituisce l'opera prima del Moskalenko che ha narrato la storia semplice di una contadina aggrappata alla speranza che il marito torni dalla guerra ed è tornato all'« eroe positivo » di certo cinema sovietico del passato. Molto brava Ludmila Tchursina.

PADRE E MADRE r.: Kreso Golik — **s.** e **sc.**: Kreso Golik e Mjriam Tusek — **f.**: Ivica Rajkovic — **m.**: Tomica Simovic — **int.**: Mia Oremovic, Vera Cukic, Relja Basic, Fabjian Sovagovic, Igor Galo, Davor Rodolfi e Tomislav Zganec — **o.**: Yugoslavia

E' un modestissimo film antidivorzista dalla polemica scoperta e meccanica.

I FRATELLI KARAMAZOV (fuori concorso) **r.**: Ivan Pyriev — **s.**: dal romanzo di Fiodor Dostojevskij — **f.**: (sovcolor) Sergjei Vronskoi — **mo.**: V. Iankovski — **m.**: Ivan Chvortz — **int.**: Lionella Pyriéva, Mikhail Oulianov, Svetlana Korkochko, Kiril Lavrov, Andre Miagkov, Narc Produdkin e Valentin Nikoulin — **o.**: **U.R.S.S**

Il film è fedelissimo, sino alla lettera, all'opera di Dostojevskij, ma ha un'andatura teatrale e lentissima. Anche l'interpretazione sa di palcoscenico.

(a cura di **G. C.**)

LA V^a^ RASSEGNA INTERNAZIONALE DEI TEATRI STABILI

di Gualberto Ranieri

Nel panorama del teatro in Italia la Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze (10-30 aprile 1969) ha assunto un ruolo tra i più importanti. Questo per più motivi; innanzi tutto perché la manifestazione fiorenti-

na non è una « antologia », una superficiale carrellata di spettacoli ben confezionati e basta. Quest'anno, come d'altro canto negli anni scorsi, si è puntato a presentare una serie di realizzazioni valide sia sul piano della ricerca teatrale sia su quello di un discorso culturale che si prefigge come scopo principale l'affrontare temi di attualità, particolarmente nel difficile e tormentato campo sociale.

Il secondo fatto importante è la ricerca di nuovi complessi teatrali che, indipendentemente dalla celebrità e fama, abbiamo motivi di interesse.

Se in questa sede non ci proponiamo di analizzare i singoli spettacoli presentati nel corso dell'ultima edizione, è tuttavia opportuno esaminare i principali problemi che la Rassegna ha sollevato e solleva con la sua presenza. Innanzitutto la sua ragione d'essere. Nata cinque anni fa, in un periodo in cui il teatro italiano a gestione pubblica minacciava il fallimento dietro l'incalzare dei successi del teatro a gestione privata, la Rassegna si propose di mettere a confronto i più significativi esempi di teatri stabili europei per stimolare quelli italiani. Ma non ci si accontentò di questo. Si volle dare un'impronta alla manifestazione scegliendo spettacoli che fossero legati da un discorso comune. Nacque così il tema delle prime rassegne (« L'uomo e la guerra » il primo anno, « Il teatro contemporaneo » il secondo, « I classici, oggi » due anni addietro).

Se da un lato, nonostante l'accuratezza delle scelte, gli spettacoli stranieri erano quasi sempre superiori a quelli nostri, la Rassegna non si limitò a denunciare la nostra carenza solo sul palcoscenico. Nel corso di ben quattro convengni internazionali di studio vennero affrontati i motivi di crisi e proposte alternative.

L'ultima stagione ha ancora una volta dimostrato che i buoni propositi dei dirigenti degli Stabili italiani fatti in questi anni a Firenze sono rimasti lettera morta. E questo è tanto più grave se si pensa ai contatti diretti avuti da questi ultimi con i massimi esponenti del teatro europeo. Contatti avvenuti in massima parte proprio a Firenze.

Oggi la Rassegna continua ad essere il migliore termometro della situazione; e contemporaneamente si propone come stimolo per il radicale mutamento della situazione, specie quella italiana.

E' chiaro che per ottenere concreti risultati una iniziativa del genere non può mantenere un carattere di episodicità limitato a un mese l'anno. La sua costante presenza può influenzare maggiormente i responsabili degli Stabili. In secondo lungo è il pubblico il vero « giudice » che determina gli eventuali passi in avanti o le stasi del nostro teatro.

Diventa chiara a questo punto la funzione pubblica di una manifestazione di questo tipo. Va da sé che questa esigenza non si pone, o meglio, non si dovrebbe porre solamente per il festival di Firenze, ma anche per tutte le altre manifestazioni similari. Oggi la carrellata di spettacoli, belli o brutti che siano, con molti più o meno di richiamo, non basta. E' necessario e vitale che l'iniziativa abbia un maggiore spazio per creare una metodologia di lavoro e di studio.

Un altro punto su cui una manifestazione deve battere è la ricerca di nuovi linguaggi registici, scenografici, drammaturgici.

L'ultima edizione della Rassegna, ad esempio, si è imposta per avere presentato una serie di spettacoli del cosiddetto filone del « Teatro-documento ». Si trattava di uno spettacolo inglese, *The Knotty*, presentato dal Victoria Theatre di Stoke-on-Trent, di uno svedese, *Hemmet*, nell'allestimento del Göteborgs Stansteatern, e dell'italiano *Cinque giorni al porto* di Faggi e Squarzina prodotto dallo Stabile di Genova. Tre volti di uno stesso « filone » filtrati attraverso tre esperienze socio-culturali diverse. Quello che è importante notare è lo strepitoso successo che questi tre spettacoli hanno ottenuto.

La storia delle prime ferrovie inglesi, la nascita dei sindacati, le lotte operaie sono affrontati dagli attori inglesi con una vivacità, una intelligenza davvero entusiasmanti. Così come il problema della vecchiaia e dei pensionati è stato reso drammaturgicamente con acutezza dal complesso svedese. Mentre nel primo ha dominato lo « humor » tipicamente inglese, e nel secondo una ironia sferzante ha accompagnato gli autori del lavoro, nei *Cinque giorni al porto*, ferma restando la fedeltà storica, non sono mancati gli attimi di noioso e stantìo patetismo. Le figurine degli emigranti alla De Amicis pare non debbano mai lasciare chi si accinge a trattare il tema dei primi scioperi di inizio del secolo. Il punto è che il pubblico a queste cose oggi non crede più, o meglio, vede queste figure in maniera diversa. Meno sentimentalismo e maggiore realismo storico.

Sono indicazioni oltremodo interessanti, queste, se si pensa che da noi il teatro-documento è ancora agli albori. Importante è che la Rassegna degli Stabili abbia offerto, non solo agli « addetti ai lavori », ma anche a un pubblico vasto, gli strumenti per meglio avvicinarsi a questo tipo di teatro.

D'altro canto sembra che questo sia il genere che più incontra attualmente gli interessi dei drammaturghi e dei pubblici degli altri paesi. Questa è, infatti, la conclusione che si ricava dai lavori del VI convegno internazionale di studio svoltosi contemporaneamente alla Rassegna.

Il discorso delle rassegne e dei festival non si esaurisce naturalmente qui. Lo spazio nel quale essi si muovono deve sempre più allargarsi alla provincia e tendere alla regione in cui sono nati. Non ha più senso limitare la presentazione di uno spettacolo ad una sola città. Un pubblico sempre più vasto deve essere fatto partecipe di certi avvenimenti.

La Rassegna fiorentina ha quest'anno portato in alcuni centri minori della Toscana lo spettacolo italiano *Cinque giorni al porto*. Ebbene i risultati sono stati quanto mai sorprendenti. La partecipazione del pubblico è stata notevole, soprattutto se si pensa che in alcuni di questi centri il teatro non arriva che di rado e con spettacoli di assai modesto livello. Questo sta a dimostrare la disponibilità che la provincia offre a chi sa venire incontro a queste esigenze.

Firenze si è posta inoltre su un piano di primo ordine anche dal punto di vista della collaborazione tra i sindacati e le associazioni culturali della provincia e della regione per organizzare una maggiore partecipazione di pubblico. Partecipazione che non deve intendersi solo come momento di fruizione di un biglietto, ma come fattiva e determinante fase di discussione che investa la stessa formazione del cartellone, attraverso un organo collegiale

che si chiama consulta. In essa convergono i rappresentanti delle varie forze vive, le quali dibattono i temi di interesse generale e particolare da proporre al Comitato direttivo, in seno al quale esse hanno tre rappresentanti con pieni poteri).

Sono indicazioni per migliorare e rendere più vivace una struttura che non può più rimanere legata a certi vecchi canoni ormai completamente scaduti.

GIOVANE CINEMA SPAGNOLO A OLBIA

di Guido Cincotti

Nata una dozzina di anni fa come semplice rassegna cinematoriale a livello locale, la Settimana di Olbia è andata col tempo modificando la propria struttura, gonfiando le proprie ambizioni e acquistando un'articolazione composita, non ancora ben definita ma degna d'interesse. Quattro anni fa venne inserito nel suo contesto un convegno di studi cinematografici che, imperniato su un paio di relazioni di base, verte solitamente sui problemi della diffusione del cinema non commerciale — cinematoriale o no —; e l'anno dopo si svolse la prima Rassegna del cinema giovane che, dedicata di volta in volta a una particolare cinematografia, sembra diventata il nerbo della manifestazione, il suo tratto caratterizzante. A poco a poco il cinema d'amatore è stato relegato in secondo piano, riducendosi a semplice sfondo di una mostra che mira a farsi vetrina del cinema giovane, indipendente, anticonformista, svincolato dalle remore consuete di carattere industriale e alieno da ogni rigida separazione tra cinema dilettantistico e cinema professionale.

Quest'anno il convegno di studi era dedicato a un incontro tra le associazioni di cultura cinematografica a cui l'attuale legge sul cinema assicura un primo, anche se parziale e difettoso, riconoscimento giuridico. I problemi e le prospettive dell'« associazionismo » (sic) cinematografico italiano sono stati dibattuti dai rappresentanti dei vari organismi nazionali; ma per un complesso di ragioni — una certa frettolosità nella preparazione, la scarsa, e poco qualificata, rappresentanza delle associazioni alcune delle quali, vedi la gloriosa UICC, invitate in ritardo e perciò assenti, la forzata e improvvisa definizione del relatore Franco Bollati del Centro Studi Cinematografici, sostituito in extremis dal suo « vice » Gaetano Stucchi, l'assenza, anch'essa forzosa e da tutti rimpianta, di Renato May, che in veste di presidente aveva molto contribuito negli anni scorsi a dare al convegno una linea metodologica e una concretezza operativa — non direi che le discussioni, spesso divaganti dalle astrat-

tezze teoriche a un tatticismo spicciolo di tipo sindacale, abbiano portato un contributo apprezzabile alla risoluzione delle molte difficoltà nelle quali da anni sono invischiate — ad onta di una legge che appunto va rivelando ogni giorno di più le sue gravi carenze — le associazioni italiane di cultura cinematografica.

Se il convegno di studi ha quindi rilevato varie manchevolezze, risultando in definitiva piuttosto inconcludente, la Rassegna del cinema giovane — riservata quest'anno alla Spagna — ha sofferto indicibili traversie dell'ultim'ora, che ne hanno messo in forse lo svolgimento ma che sono riuscite solo in parte a pregiudicarne l'esito. Forse è stata temerità quella degli organizzatori, che hanno voluto passare sopra la testa delle autorità cinematografiche franchiste trattando direttamente con autori e produttori, per non lasciarsi impaniare nelle secche di una burocrazia politica che avrebbe fatalmente snaturato la manifestazione; forse quelle autorità avevano anche la loro parte di ragione, quando andavano proclamando — con involontario umorismo — che « un cinema indipendente in Spagna non esiste », perché lo Stato interviene massicciamente con le censure preventive e successive, con le autorizzazioni, i finanziamenti, i premi e le classificazioni. Ma questo è quanto lo stesso Ricardo Muñoz Suay — mentore ed esegeta del miglior cinema spagnolo degli ultimi venti anni — aveva ben precisato nel saggio inviato per il « numero unico » della Rassegna, quando si era chiesto retoricamente: « Ma esiste un cinema indipendente spagnolo? », aggiungendo più avanti: « Il cinema che si realizza in Spagna dal 1939 — cioè dalla fine della guerra civile nella quale trionfò il 'movimiento nacional' —, qualsiasi film venga pensato, scritto, realizzato, prodotto, distribuito ed esibito in Spagna dipende per legge, inesorabilmente, dall'aiuto statale. Dal 1939 il cinema si fa grazie all'Amministrazione » e concludendo infine: « Buñuel è *tutto* il cinema indipendente spagnolo ».

Tutto sta a intendersi sul concetto di « indipendenza ». Nell'idea degli organizzatori di Olbia, in Spagna può meritarsi il titolo di indipendente quel cinema che, « in condizioni estremamente aleatorie e spesso rischiose, combatte la sua battaglia sul duplice fronte della perpetuazione di una tradizione culturale gloriosa e non spenta, e dell'inserimento nelle correnti più vive della cultura europea », « un cinema di scommessa » e, a suo modo, di « contestazione ». Sono state queste ovvie dichiarazioni programmatiche a mandare in bestia qualche alto funzionario madrileno, che ha messo in opera varie arti per mandare a monte la rassegna; la quale tuttavia — e ne va riconosciuto il merito ai promotori —, sia pur perdendo qualche frangia — in pratica, il solo *Nueve cartas a Berta*, di cui già a suo tempo avevo sottolineato l'importanza nell'ambito del nuovo cinema spagnolo o almeno della sua componente madrilena (v. *Bianco e Nero*, XXVII, 7, 1966) — e rinunziando alla presenza di alcuni dei cineasti invitati, che l'inopinata alzata di scudi delle autorità spagnole aveva reso perplessi o intimorito, si è svolta regolarmente, in un clima anzi di più galvanizzato impegno.

La selezione dei film — parziale, sia a causa delle contigenze accennate, sia per la breve durata della rassegna — è stata sufficientemente indicativa di quel che è possibile fare oggi in Spagna a dei cineasti di buona volontà, capaci di far filtrare attraverso le maglie dei molteplici condizionamenti — po-

litico, ideologico, moralistico, religioso, industriale — quella pericolosa merce di contrabbando che sono le idee: confuse forse e contraddittorie, talvolta anche velleitarie, ma certo non addormentate, e in qualche caso ben alacri e sveglie.

La distinzione che da qualche tempo usa farsi — alquanto schematicamente, ma non senza fondamento — tra il gruppo di Madrid e quello di Barcellona, tra la « scuola » mesetera e quella catalana, è parsa alla verifica delle opere sostanzialmente esatta. E' improprio forse parlare di « scuole »: ciascun autore ha la sua individualità, cerca una propria strada, non ama riconoscersi nel lavoro degli altri. Ma è un fatto che tra il cinema di un Patino, di un Saura, di un Picazo da un lato, e quello di un Esteva di un Duràn di un Portabella di un Suarez dall'altro si avverte una netta cesura (oltre, s'intende, a qualche significativa concordanza). Quello è un cinema radicato, castigliano, impegnato, riformistico e provinciale: è il cinema dell'E.O.C., tende al discorso politico in chiave allusiva, culturalmente è in debito col neorealismo e con la generazione del '98, psicologicamente è condizionato dal ricordo bruciante di quel che accadde trent'anni fa; le ascendenze dirette sono Bardem e Berlanga — e il Resnais di *La guerre est finie* —; il mito lontano è quello di Buñuel. L'altro è invece un cinema sradicato e cosmopolita, anarchico e disimpegnato: è il cinema dell'I.D.H.E.C., tende al discorso politico in chiave elusiva, culturalmente è in debito col nuovo romanzo e lo strutturalismo, psicologicamente è condizionato da una forte componente snobistica; le ascendenze dirette sono Godar e Robbe-Grillet — e il Resnais di *Marienbad* —; il mito lontano è, ancora e sempre, Buñuel.

All'interno di questa grossa distinzione occorre poi fare le opportune specificazioni: l'onesto impegno realistico e descrittivo di un Picazo, ad esempio, è cosa assai diversa della rabbiosa aggressione della realtà che opera il Saura de *La caza*, così come lo snobismo anarcoide e « hippy » di un Duràn non ha che vaghe parentele con la cosciente frantumazione di ogni universo concettuale che riscontri nel *Dante no es ùnicamente severo* di Esteva-Jordà; né il contrasto fra le generazioni si configura ugualmente nel pensoso *Nueve cartas a Berta* e nell'allegorico *Despuès del diluvio.* Ma non è il caso qui di abbozzare un'analisi delle singole opere — alcune, peraltro, già note a chi abbia frequentato i festival più importanti degli ultimi anni —: il discorso potrà essere affrontato più vastamente in occasione, che ci proponiamo a scadenza prossima, di un saggio su tutto il nuovo cinema spagnolo, che inserisca queste opere in un contesto più ampio, folto di uomini e di film — alcuni inediti persino in Spagna — che testimoniano di una situazione in movimento, di un vitale fermentare d'idee.

Qui andava segnalata, in sede d'informazione, una iniziativa, come quella di Olbia, che merita incoraggiamento per lo spazio che dà al cinema giovane e nuovo, indipendente nello spirito e nelle ambizioni, e che per prima in Italia (anticipando altre più lussuose manifestazioni) ha adottato la formula delle « monografie » nazionali, l'abolizione di ogni forma di competizione, la giustapposizione del cinema « amatoriale » (come bisognerebbe smettere di dire) e quello professionale.

Che poi una tale formula, encomiabile, abbia trovato piena attuazione pratica, che ai buoni propositi degli organizzatori corrisponda un'adeguata ca-

pacità operativa sul piano culturale come su quello organizzativo, non si potrebbe affermarlo: tra i difetti più vistosi ancora imputabili ad Olbia è una notevole gracilità d'impianto, una certa approssimazione culturale. Conseguenza, è da credere, delle trasformazioni che la Rassegna ha subìto in pochi anni, della sua stessa crisi di crescenza.

I film di Olbia (lungometraggi)

CADA VEZ QUE... —
r, s. e sce.: Carlos Duràn; **f.** (eastmancolor e bianco e nero): Juan Amoros;**int.**: Serena Vergano, Irma Wallig, Daniel Martin, Joap Guyt; **p.**: Filmscontacto, 1967.

LA CAZA —
R.: Carlos Saura; **s.** e **sc.**: Carlos Saura e Angelino Fons; **f.**: Luis Cuodrado;**sc.**: Carlos Ochoa; **m.**: Luis e Pablo; **in.**: Ismael Merlo (Josè), Alfredo Mayo (Paco), Josè Maria Prada (Luis), Emilio Gutierrez Caba (Enrique), Fernando S. Polak (il contadino); **p.**: Elias Querejeta, 1966.

DANTE NO ES UNICAMENTE SEVERO —
s., sc., r.: Jacinto Esteva Grewe e Joaquin Jordà; **f.**: (eastmancolor): Juan Amoròs; **m.**: Marco Rosi; **in.**: Serena Vergano, Romy, Enrique, Irazoqui, Hannie Van Zantwyk, Luis Ciges, Jaime Picar, Joaquin Jordà: **p.**: Filmscontacto 1967.

V. giudizio di Leonardo Autera in **Bianco e Nero** anno XXVIII, n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967, pag. 197 (Mostra di Pesaro).

DESPUES DEL DILUVIO —
r. e s.: Jacinto Esteva Greve: **sc.**: Jacinto Esteva, M. Requena, Francisco Viader, F. Ruiz Campos; **f.**: (eastmancolor): Juan Amoròs; **sc.**: M. Requena, Mirò, Peris; **m.**: Juan Manuel Serrat; **in.**: Francisco Rabal (Pedro), Francisco Viader (Mauricio), Mijanon Bardot (Patricia); **p.**: Ricardo Muñoz Suay per la Filmscontacto, 1968.

V. giudizio di Mario Verdone in **Bianco e Nero** anno XXIX, n. 9/10, settembre-ottobre 1968, pagg. 89 e 90 (Mostra di Venezia).

UNA HISTORIA DE AMOR —
r.: Jorge Grau; **s.**: **e sc.**: Jorge Grau, A. Castellon, José Maria Otero; **f.**: Aurelio G. Larraya; **sc.**: Tades Villalba; **m.**: Antonio Perez Olea; **int.**: Serena Vergano (Sara) Teresa Gimpera (Maria), Simòn Andreu (Daniel), Yelena Samarina, Felix e Pomés, José Franco, Alfonso Marsillach; **p.**: Estella Film, 1967.

Premio per la migliore interpretazione femminile a Serena Vergano al Festival di San Sebastian 1967.

LA TIA TUTA —
r.: Miguel Picazo; **s.**: basato sul romanzo omonimo di Miguel de Unamuno;**sc.**: Miguel Picazo, Luis Sanchez Enciso, Manuel Lopez Yubero, Josè Hernandez Miguel; **f.**: Juan Julio Baena; **sc.**: Luis Argüello; **m.**: Antonio Pèrez Olea;**int.**: Aurora Bautista (Tula), Carlos Estrada (Ramiro), Maria Enriqueta Carballeira (Juanita), Irene Gutiérrez Caba (Herminia), Mari Lilli Cobo (Tulita), Carlos Sànchez Jiménez (Ramiriu), Eulalia Soldevilla (Amalita), Monserrat Juliò (Paquita), José Maria Prada (Padre Alvarez), Chiro Bermeyo (Emilio), Julia Delgado Caro (Doña Cinta), Manuel Granada (zio Pedro), Coral Pellicer (Jovita); **p.**: Eco Films-Surco Films, 1964.

V. giudizio di Guido Cincotti in **Bianco e Nero** anno XXV, n. 7, luglio 1964 (Festival di San Sebastian). Premio per la miglior regia al Festival di San Sebastian 1964.

CIRCLES —
r.: Ricardo (Bofill) Levi; **d.**: **tec.**: Carlos Duràn; **f.**: (eastmancolor): Juan Amoròs; **int.**: Serena Vergano, Salvador Clotos, **p.**: Tibidabo Film, 1966.

LA EDAD DE LA PIEDRA —
r.: Gabriel Blanco; **s.**: **e scg.**: Gabriel Blanco e Chumy Chumez; **d.**: **di f.**: Chumy Chumez; **m.**: Pedro Iturralde; **p.**: **X Films, 1967.**

NO CONTEIS CON LOS DEDOS —
r.: Pedro Portabella; **s.**: **e scg.**: Pedro Portabella e Joan Brossa; **f.**: Luis Cuadrado; **m.**: José M. Mestres Quadreny; **int.**: Mario Cabré; **p.**: Films 59, 1967.

QUALQUEIR MAÑANA —
r., s., mon., t.: Gabriel Blanco; **f.**: Fernando Arribans, Luis Cuadrado, Jesùs Jimérez; **m.**: Pedro Iturralde; **p.**: X Film, 1968.

(a cura di **G. C.**)

FILM INDUSTRIALI A COMO

di Nedo Ivaldi

Un salto di 1600 chilometri, tanti ve ne sono da Siracusa a Como, cioè dalla città in cui si tenne la IX edizione della Rassegna nazionale del film industriale, a quella scelta quest'anno, sulle sponde di un lago che nonostante l'estate incombente si è mantenuto plumbeo o afoso, certo poco « turistico ». Un motivo di meno per rimpiangere le ore trascorse nella saletta di proiezione dell'Unione Industriali di Como, ove sono stati proiettati i cinquanta medi e cortometraggi realizzati dalle industrie italiane sui cento, circa, che vengono annualmente prodotti nel nostro paese.

Alcune proposte sono state avanzate al Convegno « Il cinema industriale 10 anni dopo », e vedremo in quale misura troveranno realistica attuazione. Una scelta questa che s'imponeva dopo la stanca edizione siracusana che lasciò tutti scontenti e giustificò le più pessimistiche previsioni. A Como la media dei film è apparsa decisamente superiore allo standard degli anni precedenti, anche se troppo numerose sono ancora le cadute di tono, retaggio, sembra, ineliminabile, non volendosi operare una selezione preventiva.

Si tratta di sviluppare una coscienza cinematografica ad ogni livello, ma specialmente delle medie e piccole aziende e degli utenti occasionali del mez-

zo, i più inclini a supervalutare i risultati conseguiti. Dore Modesti che ha reso al Convegno una « confessione », più che aver letto una relazione, ha spezzato una lancia a favore della libertà del regista costretto invece a dare ascolto a mille suggerimenti, tutti interessati, di coloro che « hanno dentro le vogliette cinematografiche, cinedilettanti o neanche, e che esplodono al contatto con il professionismo, tanto più liberamente quando una *troupe* è stata noleggiata al loro servizio, in casa loro come il burattinaio chiamato per la festa dei bimbi ». Non è questo il caso di quelle grandi aziende che hanno un centro cinematografico proprio e che si possono servire anche di registi esterni a cui viene affiancata l'*équipe* di lavoro aziendale. Ed è appunto nella misura in cui questa efficienza realizzata ha raggiunto una sua maturità che è possibile raccogliere frutti copiosi, così come si è visto a Como, ove le *équipes* cinematografiche della Montecatini Edison, dell'Olivetti, della Fiat, dell'Italsider, dell'Enel — cioè delle grandi aziende con un loro centro cinematografico — sono state le protagoniste incontrastate avendo presentato i migliori film. Anzi, si può argomentare che il ragionamento di Modesti sia valido fino ad un certo punto, venato com'è di romanticismo registico, e che invece nel settore specifico del film industriale più che la libertà individuale del regista sia indispensabile l'affiatamento e la piena rispondenza dell'*équipe* al lavoro da compiere.

Esempio probante di un equilibrio registico conseguito nell'ambito di un'affiatatissima *équipe* di lavoro, è quello presentato dal film vincitore a Como, *Buon lavoro, Sud* di Giovanni Cecchinato, realizzato dalla sezione cinema della Montecatini Edison. Vincitore, ed è bene sottolinearlo perché è cosa rara, mi pare unica, alle Rassegne del film industriale, « con voto unanime » della giuria che ha assegnato al film il primo premio assoluto, al regista il premio di un milione di lire per la migliore regia, e infine la coppa per il film che meglio si presta alla presentazione televisiva.

A mio avviso il film di Cecchinato ha saputo conseguire il risultato ambito da molti, ma raggiunto da pochi: quello di saper fondere la semplicità con la chiarezza in un contesto narrativo di alto livello tecnico. La via scelta da Cecchinato e dai suoi collaboratori — ricordo la fotografia di Luciano Milesi e Vincenzo Paradiso, e le musiche di Luigi Giudici — è stata quella del contatto umano con alcuni esempi di quel sottoproletariato meridionale che l'industrializzazione ha riscattato da lavori avvilenti, dall'emigrazione, dando una prospettiva più giusta e umana alla loro vita e a quella dei loro figli.

Cecchinato ha saputo evitare la retorica trionfalistica, da un lato, che si annidava in ogni inquadratura (« l'azienda redentrice degli umili... »), dall'altro, con alcuni spunti umani o addirittura umoristici, la rappresentazione populistica di certe situazioni-limite diffuse nel nostro Meridione. Ha saputo fondere ad un tempo lo spirito di un Olmi attento alle dimesse vicende degli umili (tutti ricordano il suo film-esordio, nell'ambito della vecchia Edison, *Il tempo si è fermato*, 1959) con la rappresentazione corale di uno sviluppo tecnologico che coinvolge gli uomini e i loro affetti.

Non è con spirito polemico che contrappongo a questo film quello presentato dell'Italsider e realizzato dalla RPR, *Op steel* di Emilio Marsili che,

come dice la sintetica frase esplicativa contenuta nel catalogo, presenta « immagini *op* di uno stabilimento siderurgico ». Si tratta di un montaggio visivo-sonoro (la colonna sonora è del gruppo « Nuova consonanza » che compie studi di fonologia musicale) con pretese astrattistiche e d'avanguardia. Una scelta culturale che può essere valida in linea teorica, lo è meno su quella pratica (del film industriale) risolvendosi in una sterile proposta di moduli rappresentativi che per caratteri loro proprii portano ad una trasfigurazione della realtà rappresentata che è un vero e proprio tradimento dell'oggetto.

Il film ci viene proposto come l'unica via nuova e originale per il cinema industriale. Questo non è accettabile per l'evidente substrato aristocratico e autoritaristico di una tale visione del problema che misconosce — forse non vi ha mai creduto — l'apporto dell'elemento umano nella complessa vicenda industriale, che ha un significato in quanto serve all'uomo e non è posta in essere per asservirlo o addirittura per eliminarlo. Una spia di questo atteggiamento antiumanistico è data, nel film in parola, dalle fugaci apparizioni dell'operaio addetto alla macchina: sempre immobile, quasi spettrale, non più uomo ma ridotto a semplice robot.

Una presenza qualificata e responsabile con una serie di film tutti inseriti in un discorso adulto del cinema industriale, inteso come mezzo autonomo di conoscenza al di fuori di ogni celebrativa illustrazione, è stato quello dell'Olivetti e della Fiat, quest'ultima vincitrice di un premio di categoria e di altri tre premi. Ricordiamo della Cinefiat *Progetto n.* 128 di Valentino Orsini, primo premio di categoria, che con abile regia ha presentato il complesso lavoro di progettazione di un'auto nuova accetta al maggior numero di persone partendo da un'indagine di mercato articolata su varie interviste. Più estroso e suggestivo nell'articolato montaggio, primi piani e campi lunghi, il film di Silvio Maestranzi e Vittorio Nevano, *African Roads*, sulla trasformazione in atto del continente africano, in cui la motorizzazione è chiamata a giocare un ruolo determinante; un altro film della Cinefiat, *Test autocarri* di Vittorio Nevano e Claudio Sterpone, ci pone di fronte alle complesse prove a cui sono sottoposti i prototipi di autocarri, mentre *Appunti per l'auto domani* di Massimo Mida è stato premiato per l'ottimo commento musicale del maestro Vittorio Gelmetti.

La produzione Olivetti, vincitrice di ben tre premi di categoria, può essere accomunata per l'alto livello raggiunto nella chiara ed esauriente rappresentazione di complessi problemi di calcolo risolti dai *computers* ed elaborati elettronici, prossimi ad entrare nella nostra vita quotidiana: nell'ufficio della piccola e media azienda, sulla cattedra del professore e, in una visione avveniristica, sul tavolo dello studente, nella cucina della massaia, nei giochi dei ragazzi, in un tempo in cui « l'ironia sarà vinta dalla realtà ». I film sono: *Le regole del gioco* di Massimo Magrì col commento di Franco Fortini, *TC* 600 *per la gestione dei grandi magazzini* di Franco Taviani e *Auctor*: *meccanica a comando elettronico* di Aristide Bosio. Questi, un veterano del settore, può essere additato come esempio di una regia semplice ma precisa che si addentra nei complessi problemi di calcolo da illustrare, riuscendo a sviscerarli e renderli comprensibili anche ai non specialisti. I film dell'Enel, presente coi due cortometraggi *Buon Natale* ed *Enel 5 anni*, entrambi per la

regia di Walter Locatelli, pur rivelando una certa scioltezza di racconto, specialmente nel primo film, non si discostano da temi troppo generici e quindi carenti di mordente narrativo.

Interessante, pur nella modestia della fattura, è parso *Un giornale... a nastri magnetici* di Marcello Antozzi, presentato dalla IBM Italia, sui metodi rivoluzionari già adottati (da il *Messaggero Veneto* di Udine) per la cosiddetta composizione « a freddo » delle notizie. Al film è stato attribuito il « premio della stampa » istituito per la prima volta. A Nanni Scarpellini è andato il premio per la migliore fotografia per il mediometraggio *L'Italia vista dal cielo*: *Emilia-Romagna e Marche*, terzo capitolo, forse il più suggestivo e curato sia nelle riprese che nel commento, della serie di Folco Quilici realizzata per la Esso. Da segnalare infine un film di *routine*, a cui nuoce l'eccessiva lunghezza, dotato però di un ottimo commento parlato, scritto e detto da Gigi Marsico (co-regista con Rodolgo Isoardi) sulla « bretella » Ivrea-Santhià, che reca, appunto, come titolo la lunghezza di questa autostrada: 23+625.

*

La Giuria della X Rassegna Nazionale del Film industriale, composta dai Signori:

Mario Petrilli, Presidente
e Leonardo Autera
Lidio Bozzini
Glauco Pellegrini
Mario Verdone
Dario Zanelli, membri

nel rilevare il buon livello medio delle pellicole presentate al concorso, che ha potuto registrare così un sensibile miglioramento qualitativo rispetto alle precedenti edizioni, tiene a sottolineare, come particolarmente significativi e meritevoli di essere indicati ad esempio, i felici rsultati raggiunti da quelle aziende che hanno scelto la vita di una illuminata ed aperta politica culturale, a questa uniformando il loro impegno nel campo dell'attività cinematografica.

La Giuria, tenendo conto delle finalità della Rassegna, ha attribuito *con voto unanime* la medaglia d'oro — primo premio assoluto della Rassegna — al film:

BUON LAVORO, SUD
di Giovanni Cecchinato
presentato dalla Montecatini Edison S.P.A.
realizzato dalla Sezione Cinema Montecatini Edison, per la fine sensibilità e la sorvegliata misura con cui ha saputo rappresentare le prospettive aperte dell'industrializzazione del Mezzogiorno d'Italia, ponendone a fuoco l'elemento umano, con un sentimento di solidale comprensione e un linguaggio di semplice immediatezza e di vigorosa efficacia.

Nell'esaminare, quindi, i film delle singole categorie, la Giuria, valendosi delle prerogative concessele dal Regolamento, ha ritenuto di dover trasferire il film « AUCTOR: MECCANICA A COMANDO ELETTRONICO » dalla Categoria D alla Categoria F, ritenendolo più rispondente alle caratteristiche di quest'ultima.

Le medaglie d'argento per il miglior film di ciascuna categoria sono state così assegnate:

Categoria A — LE REGOLE DEL GIOCO
di Massimo Magrì
realizzato dalla Politecne Cinematografica e
presentato dalla Soc. Ing. C. Olivetti & C. S.p.A.

Categoria B — PROGETTO N. 128
di Valentino Orsini
realizzato e presentato dalla Cinefiat

Categoria C — BACCO IN TERRA DI CHIANTI
di Emilio Marsili
realizzato dalla Stefi Film e
presentato dalla Soc. Chianti Ruffino

Categoria D. — TC 600 PER LA GESTIONE GLOBALE DEI GRANDI MAGAZZINI
di Franco Taviani
realizzato dalla Produzione Geo Tapparelli e
presentato dalla Soc. Ing. Olivetti & C. S.p.A.

Categoria E — ESSOR
di Luciano Milesi
realizzato dalla Sezione Cinema Montecatini Edison per l'Euratom e
presentato dalla Soc. Montecatini Edison

Categoria F — AUCTOR: MECCANICA A COMANDO ELETTRONICO
di Aristide Bosio
realizzato della Direzione Relazioni Culturali, Disegno industriale e Pubblicità Olivetti e
presentato dalla Soc. C. Olivetti & C. S.p.A.

Ai sensi del penultimo comma dell'Art. 5 del Regolamento, il premio per la Categoria G non è stato assegnato.

Il premio da L. 1.000.000 per la migliore regia è stato attribuito all'unanimità a:

GIOVANNI CECCHINATO
autore del film *Buon lavoro, Sud*, vincitore della Rassegna.

La Giuria ha inoltre assegnato i premi speciali messi a sua disposizione, nel modo seguente:

Coppa per il miglior film sulle attività industriali italiane all'estero al film
AFRICAN ROADS
di Silvio Maestranzi e Vittorio Nevano,
realizzato dalla Politecne Cinematografica e presentato dalla Cinefiat

Coppa dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini (ANICA) per il migliore film presentato da un'azienda od ente che partecipa per la prima volta alla Rassegna al film
FERRERO: A RITMO EUROPEO
di Aldo Rossi,
realizzato dalla Jet Film e
presentato dalla Soc. Ferrero.

Coppa dell'Unione Industriali di Como per il film che meglio si presta alla presentazione televisiva al film
BUON LAVORO, SUD
di Giovanni Cecchinato

Coppa dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS) per il film che, per il soggetto, la qualità tecnico-artistica e la durata, meglio si presta alla diffusione nelle sale di pubblico spettacolo al film
LA NUBIA
di Pietro Magni,
realizzato e presentato dalla Magni Produzione Cinematografiche.

Targa d'Oro del Ministero per il Commercio con l'Estero per il film che meglio può propagandare un prodotto o un settore produttivo italiano all'estero al film
TEST AUTOCARRI
di Vittorio Nevano e Claudio Sterpone,
realizzato e presentato dalla Cinefiat.

Targa offerta dal Presidente della Camera di Commercio, Industria, Agricoltura e Artigianato di Como per la migliore colonna sonora a:
VITTORIO GELMETTI per il commento musicale del film *Appunti per l'auto domani* di Massimo Mida,
realizzato dalla REIAC Film e
presentato dalla Cinefiat.

Targa DIFI — Inforfilm per la migliore fotografia a
NANNI SCARPELLINI per le riprese del film
L'Italia vista dal cielo: Emilia-Romagna e Marche
di Folco Quilici,
realizzato dalla Soc. Moana — Gruppo di lavoro documentari e
presentato dalla Soc. Esso Standard Italiana.

La Giuria, infine, propone per la selezione italiana che parteciperà al prossimo Festival Internazionale del Film Industriale a Berlino le seguenti pellicole:

Categoria A

1) AFRICAN ROADS di Silvio Maestranzi e Vittorio Nevano, realizzato dalla Politecne Cinematografica e presentato dalla Cinefiat;
2) LE REGOLE DEL GIOCO di Massimo Magrì,
realizzato dalla Politecne Cinematografica e presentato dalla Olivetti

Categoria B

3) UN MARE DI NUMERI di Aristide Bosio,
realizzato dalla Direzione Relazioni Culturali Olivetti e realizzato dalla Soc. Olivetti;
4) LA NUBIA di Pietro Magni,
realizzato e presentato dalla Magni Produzioni Cinematografiche;
5) PROGETTO N. 128 di Valentino Orsini,
realizzato e presentato dalla Cinefiat.

Categoria C

6) UN BACCO IN TERRA DI CHIANTI di Emilio Marsiii,
realizzato dalla Stefi Film e
presentato dalla Soc. Chianti Ruffino;
7) BUON LAVORO, SUD di Giovanni Cechinato,
realizzato dalla Sezione Cinema Montecatini Edison e
presentato dalla Soc. Montecatini Edison;

8) OP STEEL di Emilio Marsili
realizzato dalla Soc. RPR (Produzione Istituto Luce) e
presentato dalla Soc. Italsider.
Categoria D
9) TC 600 PER LA GESTIONE GLOBALE DEI GRANDI MAGAZZINI di Franco Taviani,
realizzato dalla Produzione Geo Tapparelli e
presentato dalla Soc. Olivetti:
10) TECNOLOGIA: N/C e DINAMICA OPERATIVA DELLE RETTIFICATRICI 'ZOCCA' di Gaetano Zocca,
realizzato e presentato dalla Soc. Officine Gaetano Zocca;
11) TEST AUTOCARRI di Vittorio e Claudio Sterpone,
realizzato e presentato dalla Cinefiat.
Categoria E
12) CSM di Franco Taviani,
realizzato dalla Soc. RPR e
presentato dal Centro Sperimentale Metallurgico;
13) UN CALCOLATORE, DEI RAGAZZI di Franco Taviani
realizzato dalla Direzione Relazioni Culturali Olivetti e presentato dalla Soc. Olivetti
Categoria F
14) AUCTOR: MECCANICA A COMANDO ELETTRICO di Aristide Bosio, realizzato dalla Direzione Relazione Culturali Olivetti e presentato dalla Soc. Olivetti.

PREMIO DELLA STAMPA

La Giuria dei giornalisti accreditati alla X Rassegna Nazionale del Film Industriale, presieduta da Tullio Cicciarelli, Presidente del Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici Italiani, ha segnalato:

Buon lavoro Sud di Giovanni Cecchinato, presentato dalla Montecatini Edison e *Op Steel* di Emilio Marsili, presentato dalla Italsider, per i valori della ricerca narrativa e formale ed ha attribuito a maggioranza il « premio della stampa » a *Un giornale... a nastri magnetici* della IBM Italia, regia di Marcello Antozzi — per la valida descrizione delle più avanzate tecnologie del giornalismo.

I FILM

AMORE E RABBIA - Film a episodi:

1) **INDIFFERENZA - r.** e **sc.**: Carlo Lizzani - **s.**: da un'idea di Puccio Pucci e Piero Badalassi - **f.** (techniscope, technicolor): Sandro Mancori - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Mimmo Scavia - **int.**: Tom Baker - 2) **AGONIA - r.**: Bernardo Bertolucci - **s.**: da un'idea di Puccio Pucci, Piero Badalassi - **sc.**: B. Bertolucci - **f.** (techniscope, technicolor): Ugo Piccone - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Mimmo Scavia - **int.**: gli attori del Living Theatre con Julien Beck, appaiono inoltre i critici cinemat. Giulio Cesare Castello e Adriano Aprà - 3) **LE SEQUENZE DEL FIORE DI CARTA - r.**: Pier Paolo Pasolini - **s.**: da un'idea di Puccio Pucci e Piero Badalassi - **sc.**: Pier Paolo Pasolini - **f.**: (techniscope - technicolor): Giuseppe Ruzzolini - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Mimmo Scavia - **int.**: Ninetto Davoli - 4) **L'AMORE - L'ALLER ET RETOUR - ANDATA E RITORNO - DES ENFANTS PRODIGUES - DEI FIGLI PRODIGHI - r. s.** e **sc.**: Jean-Luc Godard - **f.**: (techniscope, technicolor): Alain Levent - **int.**: Christine Guého, Nino Castelnuovo, Catherine Jourdan, Paolo Pozzesi - 5) **DISCUTIAMO, DISCUTIAMO - r.**: Marco Bellocchio - **s.** e **sc.**: M. Bellocchio ed Elda Tattoli - **f.**: (techniscope, technicolor): Ajace Parolin - **int.**: un gruppo di studenti dell'Università di Roma e Marco Bellocchio (nel ruolo di un barbuto professore).
p.: Carlo Lizzani per la Castoro Film/ Anouchka Film - **o.**: Italia-Francia, 1967-1969 - **d.**: Italnoleggio.

Hanno ancora un senso i film a episodi? La risposta è senz'altro negativa se a queste antologie si aspira a dare qualche valore di unitarietà; ma un margine positivo si salva per l'occasione, offerta ai diversi autori, di esprimersi nella libera misura dello « short » piuttosto che nelle dimensioni spesso sproporzionate del lungometraggio. La storia dell'arte (sotto il profilo letterario, figurativo, musicale) è ricca di esempi probanti: ci sono autori grandi nelle forme brevi, che hanno fallito le prove maggiori in senso quantitativo riuscendo esemplari nelle espressioni concentrate. Tuttavia il film a episodi, com'è praticato da noi, è un'operazione puramente commerciale, una somma aritmetica di costi e di metraggio, anche quando lo spunto sarebbe originale; ed è appunto il caso dell'idea di *Vangelo '70* dovuta a Puccio Pucci e Piero Badalassi: una rilettura di passi evangelici in chiave contemporanea a cura di cineasti laici. Il guaio è che i diversi partecipanti a simili « collettive » non hanno nessuno scambio fra loro, non arrivano a costituire un gruppo di lavoro: e così avviene che ciascuno porta a termine il proprio compito isolatamente e reclama di essere giudicato a parte.

Nel film in esame è avvenuto addirittura il caso estremo di un episodio, *Seduto alla sua destra* di Valerio Zur-

lini, che ha forzato i limiti dell'iniziativa per proporsi come film a sé. Non è stata una buona idea né per Zurlini né per *Vangelo '70*: ciò che sarebbe stato accettabile nel montaggio stretto dell'aneddoto è apparso troppo superficiale in una forma più ambiziosa; e l'intero progetto del film evangelico si è dissolto con l'intromissione del saggio di Bellocchio sulla rivolta universitaria. Niente più *Vangelo '70,* dunque, anche se qualche residuo dell'originaria impostazione trapela qua e là; il nuovo titolo, buono a tutti gli usi, è *Amore e rabbia.* Impossibile, per le ragioni accennate, dare un giudizio d'insieme su un'iniziativa tanto distorta dalle primitive intenzioni. Non resta che esaminare il film episodio per episodio.

Fra gli spunti del Vangelo, Carlo Lizzani aveva scelto *Il buon samaritano*: una scelta ironica e paradossale, visto che adesso l'episodio s'intitola *L'indifferenza.* Si tratta di una breve cronaca ai margini della metropoli, che si propone di illustrare l'atteggiamento degli ignavi di fronte alla violenza. Una giovane donna viene accoltellata da due teppisti, in un parco: la gente guarda dalle finestre delle case circostanti e non fa nulla; un automobilista è andato a sbattere contro un albero, ha accanto una compagna morente: nessuno si ferma ai suoi gesti disperati, il grande traffico di New York scorre accanto ai barboni addormentati o forse morti lungo i marciapiedi di Bowery Street. Che dire di questo brano di cinema? La prima cosa che salta agli occhi è che Lizzani appartiene a una generazione diversa da quella dei suoi compagni d'avventura. Benché girato con l'occhio alle soluzioni del cinema moderno, *L'indifferenza* è un esercitazione di neorealismo non tanto lontana da *Amore in città* (1953), ma c'è di peggio: sulla partenza a bozzetto s'inserisce uno sviluppo gangsteristico proprio all'americana, che illustra la caccia a un pregiudicato da parte della polizia di New York. Anche se si lasciano sfuggire la preda, i poliziotti newyorkesi sono bravi almeno come quelli italiani in *Banditi a Milano*; e l'episodio potrebbe intitolarsi *L'efficienza,* con riferimento a quelle forze dell'ordine già esaltate in tanti metri di pellicola made in Hollywood.

Un ignavo, che è addirittura un alto prelato, è anche al centro dell'episodio di Bernardo Bertolucci, intitolato originariamente *Il fico infruttuoso* e adesso *Agonia.* Salvo errore questo episodio, girato nel '67, costituisce il primo esempio di collaborazione fra il cinema europeo e il Living Theater, anticipando *Il compromesso* dell'olandese Philo Bregstein. Sul Living c'è ormai tutta una letteratura, oltre che un mito di considerevole forza promozionale, e bisogna dare atto a Bertolucci di aver anticipato una moda anziché subirla. Il tema dell'episodio è molto semplice: l'agonia di Julian Beck fra le contorsioni e i lamenti dei suoi compagni. Ciò che colpisce di più in queste immagini è la raffinata eleganza della composizione, l'impaginazione perfetta che il giovane regista sa dare alle invenzioni degli attori americani. Nel paragone, però, il film di Bregstein ci sembra che guadagni in chiarezza dialettica: là veramente c'è il senso di che cos'ha rappresentato per l'Europa degli anni '60 il passaggio di questi zingari pacifisti, con quale vigore essi hanno scosso abitudini e convenzioni rinfrescando la lezione di Artaud. Bertolucci ne sottolinea piuttosto la perfezione stilistica, l'aspetto estetizzante: più che la condanna dell'ignavo al regista in-

teressa il cerimoniale dell'agonia. Solo in *Prima della rivoluzione* Bertolucci ha parlato in prima persona, mettendo la passione davanti allo stile. Qui, come del resto in *Partner*, l'aggressività si spegne nella bravura, il saggio di messinscena rimane un po' fine a se stesso.

Con *La sequenza del fiore di carta* Pier Paolo Pasolini presenta una poesia d'occasione sull'impossibilità dell'innocenza: Ninetto Davoli caracolla per le vie di Roma, dove l'Onnipotente lo apostrofa e quindi lo fulmina. Pasolini ha una tremenda vena di poligrafo, un'ansia di comunicazione quasi nevrotica che non fa differenza fra le prove maggiori e minori. Qui siamo sul piano dell'articolo di giornale, come quando l'autore di *Le ceneri di Gramsci* butta giù in versi le considerazioni per la sua rubrica d'attualità intitolata *Il caos*. In questi limiti la sequenza si può anche accettare, tranne che l'ipotesi pasoliniana di un cinema di poesia andrebbe sostenuta con impegno meno provvisorio.

Sullo stesso piano, tutto sommato futile, l'episodio di Godard intitolato *L'amore* e, nell'originale, *L'aller et retour andata e ritorno des enfants prodigues dei figli prodighi*, ironizzando come nella colonna sonora sul bilinguismo delle coproduzioni. Nino Castelnuovo con baffoni e sigaro cubano impersona la Rivoluzione, Christine Guého con il sedere nudo rappresenta la Democrazia: il senso dell'apologo è che i due, pur amandosi, non possono convivere. E' una nota in margine a *La cinese*, l'ennesima dichiarazione di voto dell'ultimo Godard: non più individualista a ogni costo, come in passato, ma immesso nella tematica della guerriglia mondiale di liberazione antiUsa con la foga di un intellettuale sudamericano. Nonostante sia intelligente, come sempre, Godard in questi scampoli del suo lavoro non va oltre la chiacchiera da caffè; e le sue provocazioni non arrivano sempre a segno per le difficoltà che incontra lo spettatore medio nel tentar di seguire il filo del discorso.

Non ci sembra sia stato accolto bene dalla critica lo sketch di Marco Bellocchio, *Discutiamo, discutiamo...*; diremmo che l'autore stesso tira a irritare gli addetti ai lavori presentandosi di persona, con tanto di barba finta da professore, a scatenare la polemica fra gli studenti. I temi sono quelli noti della scuola di classe e della rivolta giovanile: niente di nuovo non solo per i lettori di *Quaderni piacentini*, ma anche per chi segue la cronaca universitaria sui quotidiani. E' chiaro tuttavia che Bellocchio ha colto l'occasione per riproporre l'arco di una problematica molto importante, convinto della necessità di approfondire certi chiarimenti. In questo il suo atteggiamento si pone all'opposto di quello dei registi che lo precedono in *Amore e rabbia*. Tant'è vero che l'autore di *I pugni in tasca* mostra un sovrano disprezzo per la pulizia formale, lascia che i suoi attori guardino in macchina e ride apertamente della mascherata che è riuscito a mettere insieme. E' proprio questo atteggiamento sgangherato e ridanciano in apparenza, dialettico e rigoroso nella sostanza, che conferisce un sapore particolare all'episodio. Potremmo considerarlo un'ipotesi di cinema didattico neobrechtiano, sostenuto da una componente italiana da commedia dell'arte; una strada più interessante, per il nostro autore, del caricaturismo provinciale e della mediocre satira politica di un film come *La Cina è vicina*.

Tullio Kezich

OS FUSIZ (I fucili)

R.: Ruy Guerra - **s.:** Ruy Guerra, Miguel Torres - **sc.:** Ruy Guerra - **f.:** Riccardo Aronovich - **m.:** Moscir Santos (Ziraldo) - **sog.:** Calazaus Neto - **mo.:** Ruy Guerra, Raimundo Higino - **int.:** Atila Jorio, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leonides Bayer, Ivan Candido, Paulo César, Hugo Carvana - **p.:** Jarbas Barbosa - Copacabana Films - **d.:** Italnoleggio - **o.:** Brasile, 1964.

Non è certo novità mettere in evidenza la cronica marginalità cui lo spettatore italiano è relegato rispetto ai fermenti veri (pochi) del cinema; e quando una iniziativa distributiva tenta l'esperimento, l'impatto col noleggio è inevitabile; e viene anche a mancare — cosa, che io sappia, denunciata in un solo caso — l'appoggio della critica, sulle cui disfunzioni il dibattito inutilmente si riapre a periodi alterni. Sono considerazioni che vanno allargate, e che devono essere di base ad ogni discorso sulle effettive possibilità di un cinema *altro*, radicalizzandolo quando occorre verso prospettive meno anguste; perché, è chiaro, non si tratta solo di immettere, senza ritardi (come in questo caso: il film è del '64), *comunque* nel mercato un certo film, ma di avviare contemporaneamente un'azione di « informazione » (in senso ampio) che la critica di routine non può offrire. Soprattutto quando le opere come in questo caso (e in quello parallelo del Rocha del *Dio nero e il diavolo biondo*), acquistano un loro preciso senso e la loro esatta dimensione se inserite in un movimento ampio e complesso, come appunto il « cinema novo », i cui riferimenti storici sono necessari e non lineari. Solo con questo aggancio ci si può render conto del senso della « rottura », intendere anche le contraddizioni all'interno di una realtà sociale e politica convulsa, le cui linee di forza si incrociano, il cui campo di possibilità non appare decifrato né facilmente decifrabile, e i cui passaggi obbligati (colonialismo e neocolonialismo, forme di dominio anche culturale, errori della « sinistra » occidentale ecc.) sono di portata assai ampia.

Anche questo può servirci, scendendo all'analisi delle opere, ad intendere il peso di certi *rifiuti*, come quello del populismo, di un cinema « per il popolo », di una dialettica « precisa ». In questo contesto — in particolare — si situa l'ambivalenza dei personaggi di Guerra, il suo rifiuto del personaggio « positivo », come in Rocha: nel *Dio nero...* Antonio Das Mortes, nei *Fucili* Gaucho, il « paesano ». Sono analogie però, queste come quelle che seguono, che si enunciano sul piano generale, ma che devono evitare il rischio di ricondurre, senza distinzioni, il concreto delle opere ad un'analisi del « movimento » tenuta nel generico.

I riscontri, certo, sono talora stretti. Sul piano tematico, per esempio, come riferimento ad una certa realtà, alle sue incrostazioni e tensioni interne: il discorso, comune al Rocha del *Dio nero...* (e non solo, è chiaro), sull'*alienazione* religiosa, come peso storico: il dogma (« abbiamo fame e fede », come due faccie di una condanna), la rassegnazione, l'autopunizione (« il dolore è il prezzo della tua redenzione », grida il Beato). L'altra faccia è la violenza al servizio (*i fucili*, appunto). Su questa realtà e i suoi irrazionali risvolti mistici e sulla loro *violenza* si deve esercitare l'azione di smitizzazione (con pari violenza): « è solo carne », nel finale emblematico.

Sul piano dello stile le analogie e le differenziazioni delle opere si articolano in modo più vivo, cogliendo ove

possibile quei ricambi interni che costituiscono il retroterra culturale prima e cinematografico poi cui è necessario rifarsi. Anche in Rocha (e il riferimento è sempre all'opera apparsa in Italia) troviamo la ripresa di temi e strutture narrative popolari, che assumono un significato in una direzione precisa come proposta di realtà *nazionale* di fronte al cosmopolitismo colonialista, come rifiuto del folclore, di quella « nostalgia per il primitivo » che si è denunciata come tipica dell'intellettuale occidentale. Anche il senso del realismo assume un suo peso « critico » e provocatorio (« i dati concreti della propria essitenza sono uno choc nel paradiso dell'inerzia » - Rocha), anche se poi gli sviluppi nei vari autori possono essere diversi. Si pensi alla necessità -- in Rocha e Guerra — di fornire stilisticamente la « cifra » iniziale dell'opera, nei *Fucili* i brani di realtà che danno il suo *essere situata*: le cose, la terra, la religione, il male storico e l'elusione metafisica (il contrasto-analogia tra la condanna-violenza della voce *off* e le immagini all'inizio). « Nordeste 1963... », l'apparenza è di un diario, ma vi è subito l'abbandono di una cifra realistica grezza a favore di un realismo come « struttura portante » (lo ha notato anche Guerra), per una articolazione stilistica più ampia (lucida in Guerra, barocca in Rocha; e questi ha ricordato a proposito dello sforzo fantastico il « surrealismo concreto » di cui ha parlato Pablo Neruda) che cerchi di cogliere la molteplicità delle realtà in una, l'intricarsi dei piani.

Non è insomma un cinema centrato solo sul *cosa* (la pregnanza del contenuto politico) ma attento anche alla concomitante dialettica delle forme, ai problemi del linguaggio stimolati proprio da una realtà che *preme.*

La struttura dunque. Il telaio-raccordo di fondo è la processione, che scandisce il « fatto » interno, nel quale maturano i conflitti. E' non solo lo sfondo come emergere dell'irrazionale-mistico-alienante (non il folclore, quindi, ma le radici del manifestarsi collettivo), ma la scansione ritmica del *rito* (e del suo peso anche storico), la sua decantazione (come per il motivo del narratore cieco, elemento tipico del Nordeste); anche il bue è l'oggetto di un'antica celebrazione popolare.

All'interno di questo quadro si intersecano i blocchi narrativi, distesi; non troviamo le deformazioni di Rocha, quanto uno sguardo lucido, attento al momento dell'analisi, all'evidenziazione della violenza *interna* delle immagini. Questa articolazione ampia permette di dare una pregnanza particolare alla « collocazione » della sequenza, un senso netto agli stacchi, al montaggio per contrasti (esemplare in tal senso l'inizio, e l'alternanza processione-uccisione), all'uso del primo piano. E acquista rilievo particolare la tendenza alla dilatazione del tempo cinematografico (quando invece Rocha sembra accelerare o iterare); sono le sottolineature emergenti del tema della violenza: lo smontaggio dell'arma — la reale evidenza sopra le righe delle cose — l'uccisione del Gaucho — le diverse reazioni dei soldati, la presa di coscienza — la sequenza tra Mario e Luisa — l'ambivalenza di attrazione e repulsione, l'essere *con* e *contro.* E' in quest'ultima sequenza che la « libertà » della macchina da presa sembra espandersi, come a ricercare un ritmo nelle cose, distendendosi, allentando ogni tensione esterna, ampliando la significazione delle cose; e analogo procedimento è attuato dopo la violenza sul contadi-

no ucciso, con lo stacco sui muri. Sono pause che rallentano l'azione, e che assumono un preciso significato: come i « totali » sul paese, quasi un tirarlo dentro formalmente, come riferimento costante alla realtà. E si nota infatti in generale questo tentativo di cercare i collegamenti interni tra cose e personaggi (sottolineato dall'uso dei primi piani). E la negazione dei raccordi narrativi tipici, se da un lato è la negazione di una decifrabilità esterna del reale, dall'altro è, del pari, la negazione di certo cinema di formule, che non riceve ma si applica alla realtà: e questo invece è un cinema che nasce da una realtà di violenza (l'*estetica della violenza* del « cinema nôvo) e di dominio; che porta anche alla constatazione — come ha sottolineato Rocha — di una impotenza, e della necessità di un « titanico sforzo autodistruttore » per superarla. Un cinema della provocazione, ma non delle sicurezze (neanche stilistiche, è chiaro).

Di qui (come in Rocha, si è visto) l'ambivalenza dei personaggi, la mancanza in loro di una prospettiva rivoluzionaria chiara. Sono i vari *momenti* di una presa di coscienza, parziale e « primitiva »: il Gaucho, che sa usare le armi, che è stato militare: la sua collocazione è data dalla provocazione occasionale (la bambina morta), la sua reazione è individuale (e sterile, perciò), di chi non conosce l'ambiente e ne è estraneo (« Perché la rivolta si trasformi in vero slancio, bisogna che colui che la conduce sia piantato direttamente nel 'milieu' nel quale agisce », Guerra); ma il suo dato è la violenza contro la violenza: non morirò di fame ma sparando. Il momento dell'autodistruzione (reso emergente dalla dilungazione della sequenza della morte) come momento dialettico, la esplosione di una latente violenza (la rassegnazione come l'altra faccia: quella passività che improvvisamente esplode di cui parla Rocha). Quella tensione che diventa formale (e non è casuale la predilezione di Guerra per certo cinema giapponese) e si coagula nelle scene di violenza, viste come due apici narrativi, come convergenze su binari paralleli di una presa di coscienza, ancora prerivoluzionaria (« Ora in *Os fusiz* tutti i personaggi non hanno coscienza delle possibilità rivoluzionarie. Né i contadini né i soldati... Nessuno ha la conoscenza della totalità del problema: tutti i personaggi si battono in un universo chiuso... » Guerra). Il rifiuto delle facili dicotomie (non è il giudizio morale che interessa il regista) comporta la analisi piuttosto dei legami sotterranei tra situazioni diverse (imposte diverse): è il caso dei soldati, della loro ambivalenza (esemplificata nella diversità del loro atteggiamento).

E' dentro questa molteplicità contraddittoria che si pone il film; che non enuncia prospettive precise, individua momenti. Un film insomma che *viene prima* di un discorso politico articolato, volutamente fermo alla fase irrazionale (l'esplosione finale), con riferimenti non occasionali però a fatti storici precisi. Sono contraddizioni che nascono da una situazione politica e sociale plurima, a più strati, con linee di tendenza non chiare alle stesse avanguardie; dove l'opera si pone convulsamente come punto di incontro di varie esperienze culturali spesso non omogenee, ponendo problemi non sempre risolti: rapporto cinema-politica, il porsi anzi di *quel* cinema come fatto politico, il rischio dello scacco nel rapporto cruciale col pubblico, la frizione tra intenti « didattici » (anche se la parabola non

sembra mai scadere a didascalismo populistico) e la tentazione del *bello* come tale (la sequenza tra Mario e Luisa può essere un esempio). Un cinema senza sicurezza a priori, che cerca la propria facendosi: dentro a una realtà che si cerca come realtà rivoluzionaria.

Giorgio Tinazzi

SERGEANT, The (Il sergente)

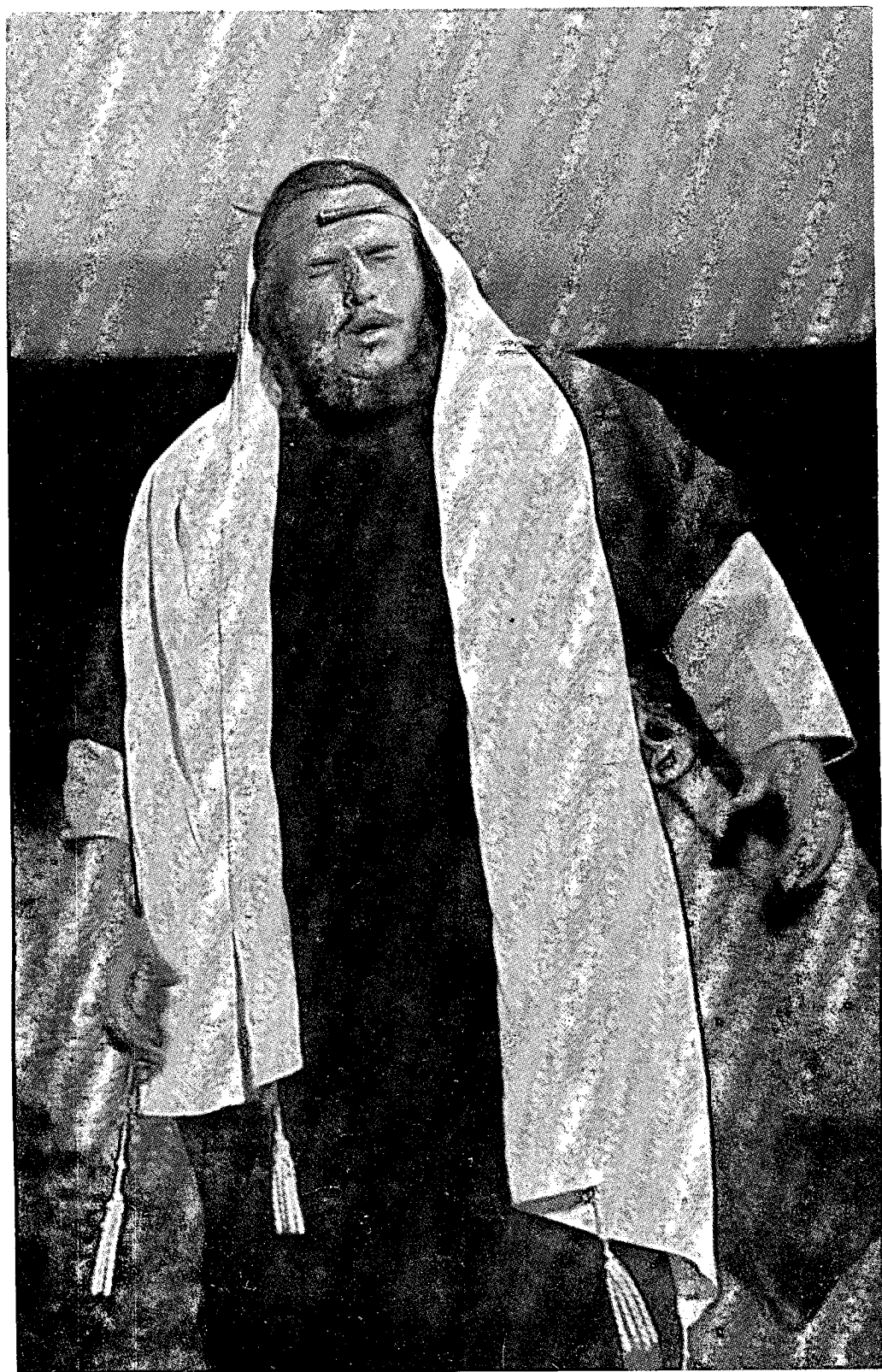
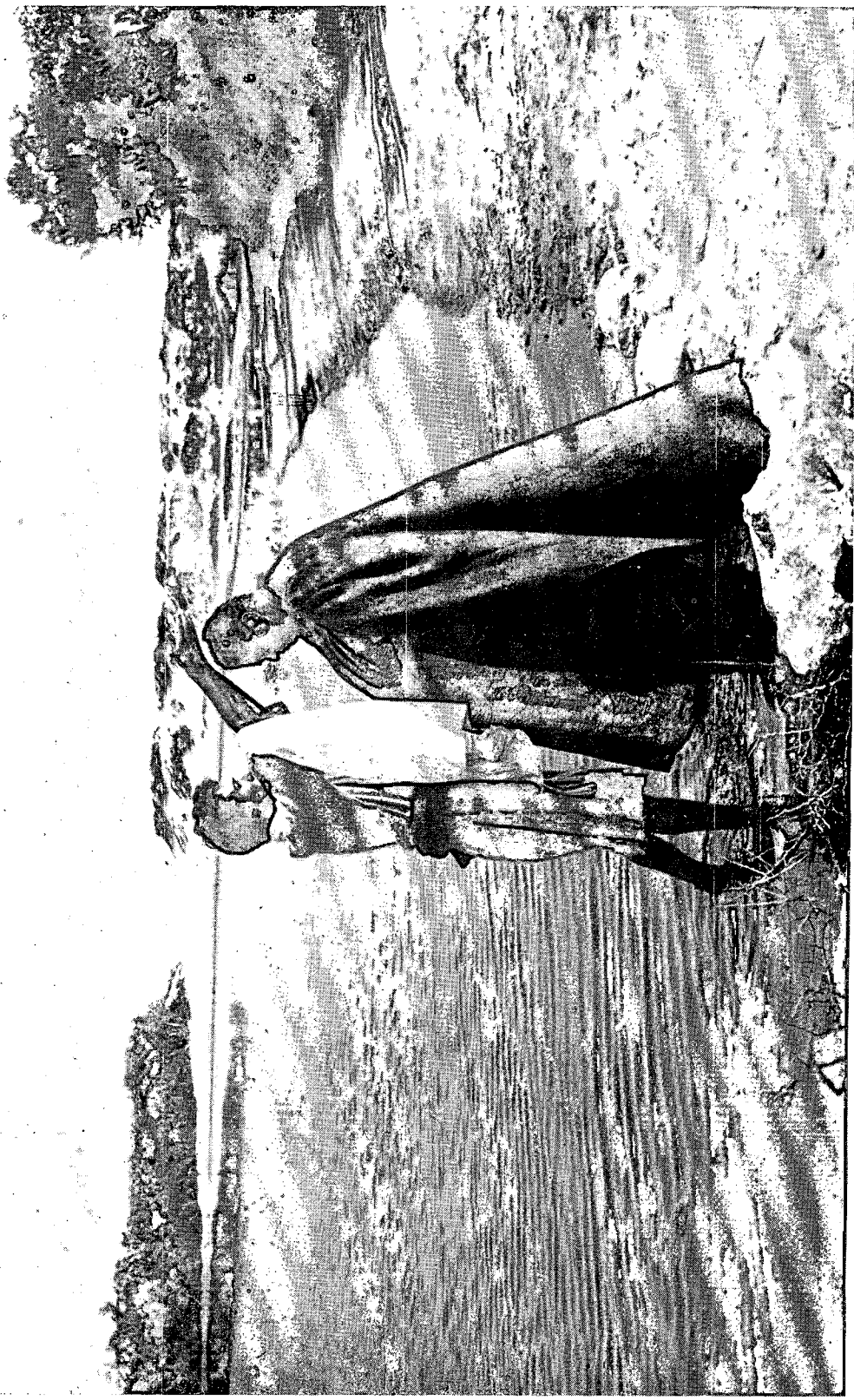
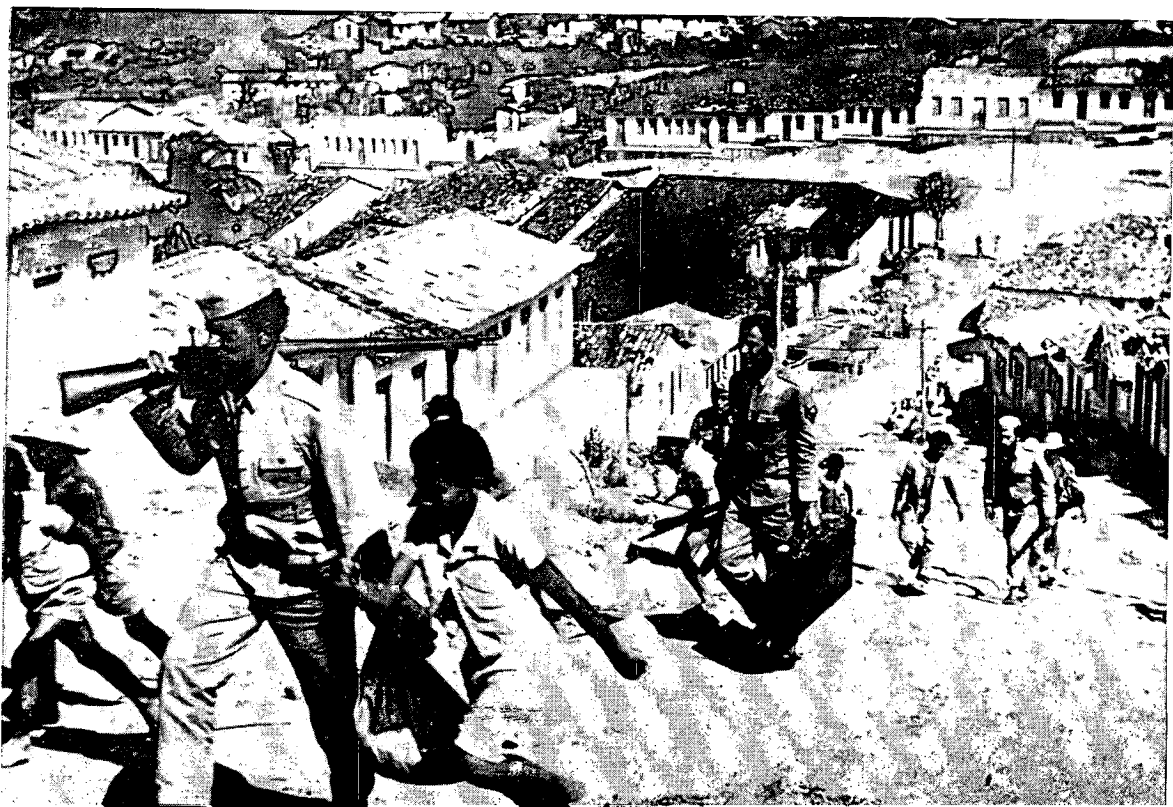
R.: John Flynn - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Warner Bros.

V. altri dati nel numero 5/6-1969 a pag. (28).

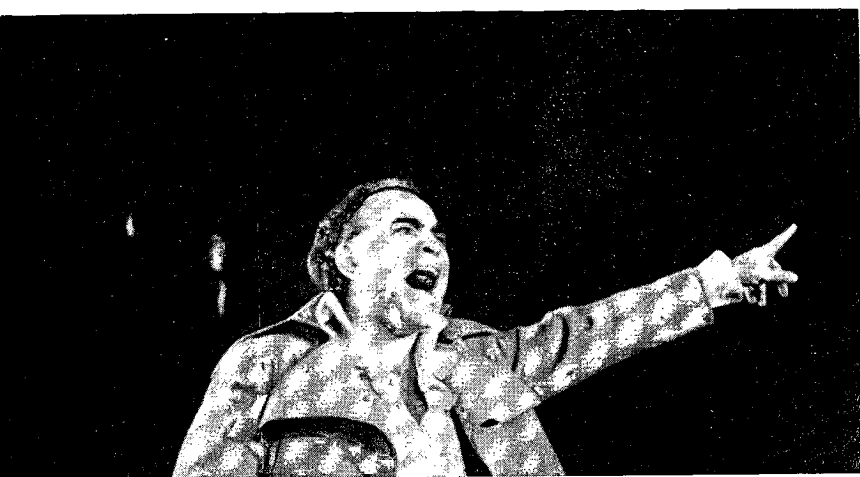
E' singolare il concetto di *modernità* che impronta le fatiche di giovani registi americani più o meno ai primi passi, provengano essi dalla tv o dal teatro. Ci sono temi che questi registi trattano volentieri e sono temi dedicati alla difficile condizione sessuale del paese in cui vivono. Naturalmente la questione potrà essere indagata molto meglio da un sociologo, da un sessuologo e via dicendo. Un critico di cinema si trova, oggi, in quella condizione del tutto particolare per cui egli dovrebbe avere, come si diceva una volta, una infarinatura di tutto, dovrebbe sapere di tutto un po' e fare di conseguenza i suoi discorsi. Invece capita sovente il contrario. Ma questo è uno dei tanti aspetti che meriterebbero di essere svolti. Oggi ci preme constatare una certa frequenza di temi *omosessuali* nella narrativa cinematografica d'oltreoceano, nel cinema *undergorund* e anche nel cinema così detto *commerciale*.

Perché questa frequenza? Essa, tra l'altro, capita in un momento in cui il nostro paese è sommerso da una ondata di erotismo, alquanto grossolano. Anche esso ha la sua importanza sul piano sociale. Interviste, dibattiti, tavole rotonde ci dicono che le cose vanno così, che probabilmente è una malattia che deve essere smaltita. I temi nel cinema non sono fatti che capitano, così, da un giorno all'altro. Essi sono preparati. Maturano lentamente. A un certo punto scoppiano con violenza. E' un po' come per le rivoluzioni, culturali o storiche. Tanti altri fatti le hanno preparate.

C'è da notare, da parte di questi nuovi registi americani (Rykell pochi mesi fa e ora John Flynn con *The Sergeant*), molta delicatezza nel trattare tali problemi, nel renderli vivi e alla portata di un sentire intelligente. Persino i più accaniti denigratori del cinema americano (oggi sono in pochi, per fortuna) riconoscono questa abilità che non è frutto di mestiere soltanto ma deriva da un modo partecipe e democratico di cercare di comunicare, di fare dialogo. Comunque sia, l'impegno si esplica su un piano didascalico. Si confrontino *Les biches* e *La volpe*. Nel primo film al regista interessa l'oggettivazione in chiave astratta, nel secondo conta una chiarezza psicologica che ammorbidisce i contorni delle figure senza peraltro eludere i caratteri tipici e *scientifici*.

Il sergente di John Flynn, tratto da un romanzo di Dennis Murphy, è un film che rientra in quel filone a cui si è accennato prima. In Italia sarebbe un film irrealizzabile (figuriamoci, nell'esercito non succedono mai certe cose) e già questo fatto potrebbe indurci a vedere il film in una luce tutta diversa da quella solita. Nel qual caso dovrebbero intervenire il sociologo o il sessuologo a darci una mano. La faccenza si complica ma ha i suoi lati

Atti degli Apostoli di Roberto Rossellini (*anche alle pagine seguenti*); nella foto Edoardo Torricella (*Paolo*).

(*sopra*) *Il dio nero e il diavolo biondo* di Glauber Rocha; (*sotto*) *I fucili* di Ruy Guerra.

(*sopra*) *Il sergente* di John Flynn (con Rod Steiger); (*sotto*) *Il padre* di Istvan Szabo.

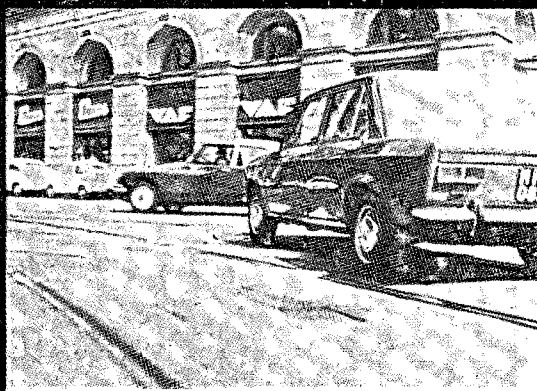
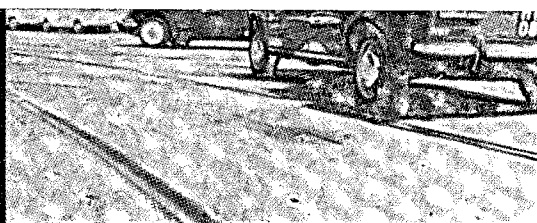
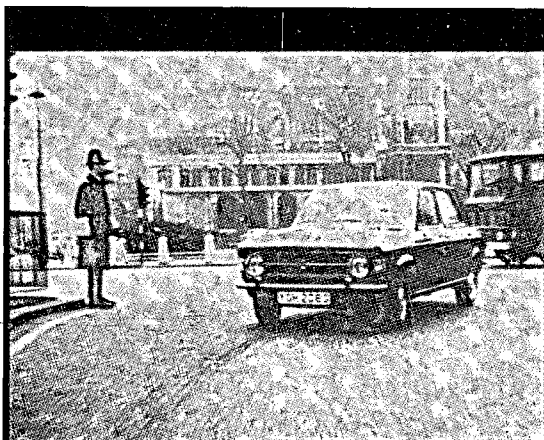
Amore e rabbia: episodi di Pier Paolo Pasolini (*sopra, a sin.*), di Carlo Lizzani (*sopra*), di Bernardo Bertolucci (*a sin.*), di Jean-Luc Godard (*sotto*).

V RASSEGNA INTERNAZIONALE DEI TEATRI STABILI, FIRENZE: (*a sin.*) *L'isola della ragione o i piccoli uomini* di Marivaux; (*a destra*) *Cantata di un mostro lusitano* di Peter Weiss.

(*a sin.*) *Morte di Danton* di Georg Büchner, regia di Liviu Ciulei.

(*sotto*) *The Knotty,* regia di Peter Cheesman.

(*sotto*) *Il revisore* di Nikolaj Gogol, regia di Jan Kacer.

(*sopra*) *La caza* di Carlos Saura; (*a destra*) *Buon lavoro Sud* di Giovanni Cecchinato (con Carmelo Giustino).

(*sotto*) *Progetto n.* 128 di Valentino Orsini.

positivi. Cadono anche i criteri per cui si dice: questo è un bel film, questo è un brutto film. Non ci interessano, ora. *Il sergente* va visto come una delle tante, oramai, variazioni sul tema. Dal lato formale e stilistico non ci sembra molto ben riuscito. E' lento e grigio. Certo, il regista l'ha voluto così per creare l'atmosfera opprimente e l'angoscia del sergente che si scopre anormale accanto al giovane soldato. Ma intanto: non ci sono compiacimenti morbosi, o almeno essi sono ben nascosti dal regista il quale non concede nulla al soggettivo. Egli racconta con piglio severo questa storia piuttosto sconcertante. Alla fine però ci si chiede: cosa ha voluto fare? Ridurre soltanto una storia da romanzo? Sicuro, ha voluto fare solo questo, e come il novanta per cento dei film americani commerciali, anche *Il sergente* va letto tra le righe. Solo i veri autori, gli artisti, hanno le idee chiare e il taglio sicuro. Ford racconta per filo e per segno ciò che vuole dire. Sceglie storie che suggeriscono la sua idea della vita. Hawks pure. Persino certi *mestieranti* che è il caso di rivalutare, hanno una visione della vita ben calata nel loro essere nel cinema.

Questi nuovi registi hanno i temi quasi obbligati, se non è Williams è quel gusto *europeo* che del resto in Europa è stato smaltito da molti anni, almeno in Francia. Essi amano parlare di certe situazioni non perché nel loro paese esse sono più frequenti che nel nostro o in altri ma perché sono abbastanza civili per capire che si tratta di problemi degni dell'attenzione, oltre che dello studioso, anche del cineasta e dell'artista in genere. Le mostrano però con quella misura per cui lo spettacolo va bene anche per i piccini. Dicono e non dicono. Il caso individuale non nuoce, tuttavia, alla seria impostanza scientifica. In parole estremamente semplici, uno, vedendo *Il sergente,* non è portato a pensare: queste cose capitano solo nell'esercito americano; ma subisce uno *choc* che può indurlo a prendere in mano un testo scientifico e vedere di andare oltre i soliti schemi appresi in giro.

Come si vede il film ha allora una importanza che va al di là della proiezione di due ore del puro spettacolo. Non pensando mai alla pornografia, cercando di puntualizzare il problema in una maniera non balorda e superficiale, Flynn ha fatto un film che per noi europei è anacronistico, così come ci sembrano anacronistici o fuori moda (o storia) certi film svedesi o danesi. S'intende che il film sembra anacronistico per il suo contenuto, non per quel che riguarda la struttura cinematografica che è abbastanza dignitosa. Per quanto con ritmo monocorde, con alcune situazioni scontate, il film permette di fare il punto su un panorama — i nuovi registi americani — che non è molto ricco di personalità ma che induge a farci meditare su diversi contenuti.

Tutto qui. Può poi subentrare la noia o la partecipazione a seconda del nostro interesse. Il film è discreto e piuttosto onesto. La recitazione è affidata tutta a Rod Steiger, il quale è molto bravo anche se sembra di vecchia scuola. La scena in cui egli confessa al giovane i suoi istinti, fa anche ridere, dopotutto. Probabilmente questi giovani registi credono più alla letteratura che al cinema. Se nelle cineteche guardassero bene Ford, Hawks, Walsh, eccetera, avrebbero quel dono della *sintesi* che solo i maestri americani dei luminosi anni vivi, hanno saputo mostrare, inventando buona parte del cinema.

Giuseppe Turroni

APA (Il padre)

R.: Istvan Szabo - **o.:** Ungheria, 1966 - **d.:** Italnoleggio.

V. altri dati nel numero 1/2-1969 a pag. (128); e giudizio di Leonardo Autera a pag. 174 del numero 7-8-9, 1967 (Festival di Mosca).

Già *L'età delle illusioni* chiariva la tendenza di Szabó di investire nuclei biografici (o autobiografici) di significati più ampi, di respiro storico, verso un discorso di generazione: l'analisi del gruppo dei protagonisti non portava genericamente all'osservazione critica del momento dell'inserimento nella società, ma in quella *nuova* società che si era andata strutturando senza la loro partecipazione, dove il confronto con la realtà storica assumeva il senso di un bilancio complessivo, del bisogno di trovare un punto di riferimento autonomo (io faccio parte — ha detto il regista — di quella che si chiama la generazione della stabilizzazione). Nel *Padre* tale discorso sembra più chiaramente storicizzarsi, l'analisi portata dentro ad un singolo protagonista ha permesso a Szabo di depositare meglio (e non è un caso) la carica biografica, di obiettivare meglio i dettagli introspettivi; non a caso, dicevo, proprio perché il film sembra procedere all'interno della problematica del passaggio dalla scoperta individuale al rapporto collettivo (gli altri, la storia).

Ed è proprio questo stare in mezzo tra una realtà che si è formata (il momento « eroico ») e la necessità invece di costruirla (il momento « quotidiano ») che rappresenta il conflitto di una generazione che, sottolinea il regista, all'apparenza sembra non conoscerne: da una storia sentita come mito alla partecipazione. D'altronde è proprio questo rapporto lucido con la storia, questo « mettere ordine nei nostri affari comuni » (secondo la frase di Attila Joseph citata da Szabo) che caratterizza le punte del cinema ungherese d'oggi (si pensi a Jancso, per esempio): un sintomatico bisogno di prospettiva, un dimensionare il presente alla luce del suo rapporto col passato.

Il padre è appunto l'analisi di una « crisi » individuale come tipica della generazione di mezzo; il film è costruito su due blocchi, un primo, unitario, la deformazione « mitologica » del bambino, e un secondo, più variato stilisticamente e intersecato, la « umanizzazione » razionale di fronte al momento delle scelte. La prima parte è una sorta di film in soggettiva, « all'altezza » del protagonista, e la macchina da presa (coadiuvata dalla musica) sembra dilatare le immagini in uno stile « largo », con uso di ampie carrellate. E' il mito del padre, cioè il rapporto con la storia non vissuta (« Diario di una fede » è il sottotitolo del film); i due aspetti si confondono, quello privato — la ritualizzazione dei fatti e degli oggetti — e quello pubblico — la Resistenza, la ricostruzione (la sequenza del treno, molto bella). E' credere che quella realtà valga ancora (la festa del primo maggio) come realtà che prosegue senza attriti, mentre ancora si avvertono le frizioni (storicamente: i faticosi superamenti dialettici) tra vecchio e nuovo (la visita al piccolo conte).

La diseroicizzazione non è che la necessità della razionalizzazione, del momento della *scelta*, di una generazione, autonoma di fronte ai momenti « cruciali » (il '56): è un più ampio dover fare i conti con i « crolli », con l'ideologia *faticosa*. Ma non è una scelta fatta una volta per tutte, che non può perdersi nelle cose inventa-

riate; la scena chiave dell'*Età delle illusioni* è proprio l'occasione di interrogarsi che viene ai protagonisti dal rivedere, al cinema i fatti del '56; perché non diventino lontani, solo una *ricostruzione* (come l'occupazione nazista nel *Padre*: il film che si gira).

Il film distende anche stilisticamente questa ricerca, dove la rinuncia ai conflitti evidenti (solo i fatti del '56 sono stilisticamente concitati, con passaggi bruschi) dà il peso di una razionalizzazione progressiva (la ricerca della « realtà » del padre con i suoi amici); e non può essere un rapporto individuale (la dimensione degli « altri »), né può bastare il sentimento collaudato (Anni non vuole pietà). Anche se lo sforzo deve essere fatto « da solo »: la lunga sequenza dell'attraversamento del Danubio, dove l'insistenza sul primo piano dà l'insistenza sull'angolatura individuale, sulle cose viste con l'ottica soggettiva.

Il ricordo cessa di essere memoria deformante, illusione consolatoria, per diventare retaggio storico individuale, un fare i conti con l'effettualità (l'« umanità » del padre) e con il presente (il finale, che coglie in « totale » il protagonista di fronte alla tomba).

E' logico che in un film che poggia su un discorso così articolato la sceneggiatura abbia un rilievo particolare; ma le calibrature sembrano non togliere nulla all'invenzione — specie nella prima parte — ad un senso non precostituito della narrazione. Se Jancso punta sulla fredda scansione di grandi blocchi narrativi, Szabo pensa ad un contesto progressivamente costruito, alla gradualità del passaggio stilistico tra momento adolescenziale-soggettivo (« una parte della vita che abbiamo vissuto inconsciamente, come stupefatti ») e la razionalizzazione; attento in questo agli elementi cinematografici, ai ricambi culturali (l'omaggio a Truffaut nell'*Età delle illusioni* era sintomatico), propri di una generazione che si è fatta anche culturalmente.

I punti di possibile attrito dell'opera si ravvisano proprio nel difficile passaggio obbligato tra condizione biografica (con possibili slittamenti nella prima parte), e quella storica, con quel rischio del didascalismo — che pare riflettersi nella costruzione molto « sapiente » — che affiorava anche nel film precedente. Riscattato però dalla capacità inventiva in cui si articola la volontà di una coscienza storica, la spinta ad un discorso attento anche alla forma, al respiro del romanzo. Lo sforzo insomma di un cinema che si va costruendo e per molti versi si è costruito un suo ruolo autonomo.

Giorgio Tinazzi

ATTI DEGLI APOSTOLI

R.: Roberto Rossellini - **sc.:** Vittorio Bonicelli, I.D. De la Rochefoucault, Roberto Rossellini, Luciano Scaffa - **f.:** Mario Fioretti - **m.:** Mario Nascimbene - **scg.:** Gepy Mariani, Carmelo Patrono - **c.:** Marcella De Marchis - **int.:** Edoardo Torricella (Paolo), Jaques Dumur (Pietro), Renzo Rossi (Zaccaria), Mohamed Kouka (Giovanni), Bradai Ridha (Mattia), Missoume Ridha (Giacomo maggiore), Zouiten (Giacomo minore), Hedi Nouira (Andrea), Zignani Houcine (Stefano), Mohamed Ktari (Marco), Bouraoui (Bartolomeo), Ben Reayeb Moncef (Tommaso), Maurizio Brass (Aristarco), Enrico Ostermann (Caifa), Paul Muller (Un sofista greco) - **p.:** RAI Radiotelevisione Italiana - ORTF - TVE - Studio Hamburg - Realizzata da Orizzonte 2000 - **o.:** Italia-Francia-Germania, 1969.

La presa di potere di Luigi XIV in Francia e *Atti degli apostoli* in Italia: possiamo definirli due gesti del fare politico e in un certo senso diplomatico di Rossellini, quasi come i progetti e le realizzazioni berniniane del Louvre e del porticato di San Pietro. Più delle altre opere del regista, anche per essere la prima tratta da un testo letterario preesistente e di particolare valore per la nostra civiltà, *Atti degli Apostoli* è di difficile e complessa lettura. Le indicazioni che una visione televisiva permette non sono sufficienti a determinare in maniera esauriente e definitiva l'approccio, il tipo di lettura e di trasposizione operato da Rossellini nel realizzare *Atti degli Apostoli*. Per certi versi lo sgomento provato nel pensare a tutte le verifiche necessarie ad interpretare questa serie televisiva mi hanno fatto pensare più di una volta ad un possibile confronto con i film di Buñuel, *Nazarin* e *La via lattea* soprattutto. Questo anche se è evidente una cesura profonda tra i due autori e i due mondi: in Buñuel una struttura ideologica è la chiave di formazione e d'interpretazione poi del film; in Rossellini, invece, lo stile è la chiave d'interpretazione del testo originale. I film di Buñuel sono una combinazione di *esperienze,* intendendo con ciò idee, temi od episodi delle sacre scritture o della storia della chiesa in generale, desunte e rielaborate da tutta un'interpretazione ed opposizione storica. Più che gli altri film di Rossellini questo *Atti degli Apostoli* è percorso da una sottile inquietudine di tipo moderno nel fondere il racconto delle *gesta degli apostoli* nella storia del loro tempo. Volendo trascinare quest'interpretazione al livello cinematografico direi che Buñuel è attento ad una *componente filmica,* cioè a ricreare il mondo e la storia del mondo e dello spirito in immagini, tende perciò ad un ci-

nema visto attraverso il suo aspetto estetico; Rossellini è, invece, più attento ad una *componente cinematografica,* cioè più che ad esprimersi esteticamente, a dare delle idee, dei documenti, dei *materiali* di lavoro, guarda cioè come prima cosa al rispetto dello spettatore (idealmente è lui stesso il primo spettatore degli *Atti degli Apostoli*), e dà maggior peso alla vocazione universale del cinema, o della televisione, o per meglio dire, del cinema fatto per la televisione, dove né l'uno né l'altra si distinguono più. Il paragone con Buñuel mi sembra valido anche alla luce di alcuni aspetti di fondo di quest'opera rosselliniana, come la misurata e distaccata interpretazione del testo, che sfugge a qualsiasi interpretazione apologetica o di comodo ed è capace di esprimersi con un moderato « scetticismo romano » — quello dei nobili di *Vanina Vanini,* ad esempio — che rasenta il buon senso. In Rossellini i film rappresentano l'aspetto concreto e reale di questo buon senso; paradossalmente, per lui esiste la libertà d'azione e non la libertà di parola. Basta confrontare i film e gli scritti di Rossellini per accorgersi del grande divario di « qualità » e d'« intensità ideologica » esistente, e notare che non c'è un suo scritto, conferenza od intervista, ossia tutto quello che Rossellini ha detto su di sé, capace di reggere il paragone con lo slancio vitale, polemico, il risultato ed il quoziente culturale di un suo film; in fondo è stato sempre lui a minimizzare i suoi film e a non aiutare alcuna interpretazione, sicuro di aver già parlato e detto tutto con il film.

Una volta adottato questo punto di vista è chiaro il perché preferiamo parlare di Rossellini piuttosto che degli *Atti degli Apostoli* o, meglio, *prima* che degli *Atti degli Apostoli.* Solo così possiamo rispiegarci l'emozione del tempo, provata in alcune scene come la descrizione di Gerusalemme, la discesa dello Spirito Santo e il primo Concilio di Gerusalemme, in cui il persistere della continuità cinematografica dà alle scene un sapore drammatico di contemporaneità e di verità. Le quasi sei ore di proiezione in cinque puntate non permettono un confronto puntuale del testo e del filmato in poche pagine. Un'analisi sequenza per sequenza della trasmissione potrebbe essere più precisa sulle parti aggiunte o mutate (1) e sui grandi o piccoli cambiamenti, sulle trasposizioni dal raccontato al recitato, dal diretto all'indiretto e viceversa, ma certo non ci direbbe molto, perché il lavoro di Rossellini si è svolin pròfondità e con completa libertà ideologica e stilistica nell'avvicinarsi al testo; *Atti degli Apostoli* è una testimonianza seria, pacata, uno spettacolo da meditare, un'interpretazione libera e fedele insieme del testo sacro, senza per altro essere letterale. A questo proposito prendiamo due esempi dalla seconda puntata: alla morte di Stefano il testo dice: « Mentre lo lapidavano, Stefano pregava e diceva: "Signore Gesù, accogli il mio spirito". Poi si inginocchiò e gridò con voce potente: "Signore, non imputare loro questo peccato". E detto questo *s'addormentò*

(1) Per esempio: *aggiunte,* il proemio introduttivo con il greco ed il magistrato romano, il personaggio di Zaccaria con le due scene in cui compare (quella della quinta puntata con la sosta della carovana in riva al lago è tra le più belle e suggestive della trasmissione); *mutate o abolite,* la morte di Anania e sua moglie (passata dal narrato al raccontato), i miracoli di Pietro eccetto quello della guarigione dello storpio, la descrizione dell'arresto di Paolo.

nel Signore. Saulo approvava l'uccisione di Stefano ». Rossellini, ad una scena che rende fedelmente questo episodio, aggiunge un'inquadratura con il corpo di Stefano penzolante da un albero: la morte. Quasi un'accento, una rima, da riprendere più in là. Infatti quando Saulo-San Paolo, dopo la sua conversione, riacquista la vista, il testo dice: « Dagli occhi gli caddero come delle scaglie, e vide ». Qui Rossellini si è, con una felice intuizione poetica, ricordato del « *s'addormentò*... Saulo approvava l'uccisione... », e ha legato insieme i due episodi e i due personaggi scambiandone nello stesso tempo i termini. Nella scena Paolo infatti si stropiccia gli occhi come chi esce da un grave e profondo sonno; Rossellini ha collegato la morte e la vita sottolineandone la continuità nella nuova fede. Perché il risveglio di Paolo più che un risveglio è una vera nascita. E gli *Atti degli Apostoli* parlano diffusamente della morte e della nascita: sensibilità che ritorna nei momenti in cui traspare nei discorsi di Pietro il grande tema della « nostalgia » dei tempi passati con il Signore, un tema completamente sconosciuto allo *storico* Luca, eppure così umano, cristiano, e credibile.

Ma tutta la trasmissione è pensata e risolta con delle rime (come quella cui accennavo prima) e con temi che la strutturano al di sopra delle divisioni in puntate. Così le donne isolate sulla riva del fiume Cedron (come quelle di *Paisà*) si ricollegano al battesimo di Lidia ed all'incontro con Priscilla; i brani di musica sono strettamente collegati con le immagini di vita e di morte, di gioia e di pianto. La libertà dagli schemi rosselliniana ha saputo cogliere il vento nuovo che percorre Gerusalemme alla discesa dello Spirito Santo e che solleva le vesti e piega le canne sulla riva del Cedron in un momento di eccezionale intensità. L'innata vocazione narrativa di Rossellini tramuta infine alcuni inserti naturali in inserti poetici, come le immagini di deserti, di mare, di luna, e di voli fitti di uccelli in tanti squarci di crisi, di annuncio, di trepidazione, di dubbio. Gli elementi della natura tornano qui ad avere un significato, ad interpretare la realtà, ad essere parte integrante dell'uomo, il suo paesaggio, durante la vita, fino alla morte, come negli estenuanti viaggi di Paolo.

Rossellini mi sembra abbia accentuato nella struttura narrativa e figurativa dell'opera il suo quoziente di credibilità, il contributo umano, le *gesta degli Apostoli.* Le parole, la recitazione hanno invece più di una volta il difetto dell'ispirazione. Secondo me il pregio di questa trasmissione è senza dubbio nell'essere l'opera meno *religiosa* di Rossellini, la più laica, la più ecumenica. La conferma della bontà della trasmissione sta nel fatto che i concetti fondamentali ritornano a noi integrali: i semplici e travagliati inizi « domestici » della chiesa, il sorprendente e portentoso diffondersi della parola ai quattro angoli della terra, il suo progressivo dilatarsi sul mondo occidentale. Nel filmato come nel testo giganteggiano le due figure principali, i due apostoli Pietro e Paolo. E anche quando tocca argomenti, o problemi ancor oggi attuali, come sempre succede di trovarne in testi del genere, Rossellini non lo fa mai con polemica. Le discussioni su come dev'essere la chiesa e su chi ne deve far parte sono i problemi di sempre, i drammi che ancora oggi stiamo vivendo, e sono attualizzati proprio dalla loro precisa storicizzazione. Ed anche quando la semplicità del primo

concilio — questi padri in un uliveto che alzano da loro stessi la tenda dove riunirsi — sembra alludere alla complessa e sfarzosa macchina che pure è stato il Concilio Vaticano Secondo, non c'è polemica, ma solo una traduzione poetica della *semplice* indicazione figurativa nel testo: « Gli Apostoli e gli anziani si riunirono a parte per studiare meglio la questione ». Ed ecco emergere allora una delle caratteristiche della trasmissione: la capacità figurativa ed immaginativa dell'autore, sulla quale dovremo riaprire il discorso per arrivare a concludere che Rossellini sembra preoccupato soprattutto della *componente filmica* che, come dicevo prima, consiste nel rappresentare la vita del mondo in un sistema organico e strutturato di immagini.

Stefano Roncoroni

I LIBRI

MICHELE MANCINI: Godard, Roma, Trevi Editore, 1969 L. 1.200. « Paperbacks ».

Nella collana Paperbacks di Trevi editore, appare un libretto di Mancini dedicato a Godard. Esso consta di una parte introduttiva piuttosto breve e di altre pagine tutte riservate alle interviste che Godard ha concesso negli ultimi anni. Parte di queste interviste si conosceva già e quel che colpisce nelle affermazioni di Godard è quel suo andare diritto, come dire? alla meta, senza reticenze, senza dubbi, sicuro, anche dentro di sé e non solo per gli altri, che questa, la sua, sia la maniera buona di vedere e di fare il cinema.

Il piglio godardiano, sia nel cinema sia negli scritti sia nelle affermazioni verbali, è il più singolare del momento, e il più perentorio. Se c'è un autore sicuro, anche detro di sé e non solo Godard. Si tratta senza dubbio di una personalità affascinante, anche sotto il profilo psicologico. Naturalmente la critica più giovane, di cui Mancini può essere considerato un buon esempio, ora non concede nulla a certe ricerche a carattere individuale; e forse fa bene; del resto ogni stagione ha il suo genere di critica e di gusto. Ogni epoca vede con occhi diversi persino le opere del passato, figuriamoci quelle del momento. Comunque Godard è sulla cresta dell'onda, ha ammiratori ad oltranza e la schiera dei denigratori si restringe sempre di più. Senza dubbio, egli ha una *carica* enorme di cinema, vive per il cinema e nel cinema, e questo aspetto della critica e dell'arte francesi meriterebbe di essere discusso più a lungo. La prosa di Mancini non è un modello di chiarezza, tuttavia riesce a farci penetrare lo stile di Godard, così frantumato e apparentemente disperso. In realtà Godard è più costruttivo e dialettico di quel che possa sembrare a un primo sguardo. Del resto i registi che ama sono lì a dimostrarcelo: Rossellini, Becker, Hawks, e altri, non sono registi che improvvisano, hanno sempre un senso da dare alle cose che mostrano. La *modernità* di Godard ha lasciato per strada già da un pezzo altri tentativi velleitari e snobistici. La sua statura comincia ad apparire quella di un classico, comunque di un uomo che a ogni film ha un discorso netto e incisivo da proporci, senza divagazioni che possano farci perdere il filo del dialogo e della proposta, oltre che della provocazione.

Le interviste di Godard hanno sempre un tono provocatorio, con una de-

cisa vocazione per la sincerità e il tono *unico* dell'opera d'arte. Godard si diverte (e ci diverte moltissimo, intellettualmente) a gettare per aria gli schemi convenuti, e lo fa di continuo con un piacere sottilissimo. Godard si trova in una posizione di vantaggio rispetto al novantanove per cento di chi oggi fa del cinema. E' stato critico e ha *divorato* (letteralmente divorato) tutti i film che ha potuto. E' un animale di cinema. Ha avuto poi la fortuna di crescere in un clima culturale che pochissimo guarda ai contenuti ma mira al tema, secondo espressioni di stile, di segni e comunicazione. S'è inoltre trovato con altri giovani come lui, dieci anni fa, a *contestare* quel cinema di bravi artigiani che si consideravano artisti solo perché trasportavano sullo schermo grandi opere letterarie: è stato un clima di ricerca e di rivolta, paragonabile solo a quello del nostro neorealismo del dopoguerra. Perduti per strada quasi tutti i compagni, Godard si trova adesso ad essere un esempio sintomatico di quel cinema strutturalista e vivo che guarda alla radice delle cose più che alla loro apparente realtà. Contraddizioni a non finire appaiono in queste interviste contenute nel libro di Mancini. Ma Godard è autentico proprio per le sue contraddizioni, è autentico perché non crede negli schemi e nei contenuti che secondo alcuni fanno l'opera d'arte. Probabilmente Godard *è il cinema,* lui più di tutti gli altri. Ora, almeno. Ma intanto conduce avanti un discorso che altri registi, con più talento e cultura, hanno arenato da lungo tempo o che si sforzano di ricercare sulle ceneri di una morta letteratura o di un teatro superato (si pensi a certi temi *pirandelliani* di Bergman). Ci piace la modernità di Godard, il suo tono a volte infantile a volte cattedratico, il suo fare sconcertante, quella cultura non alta (per dirla con Sartre) che pure si copre di culturalismi a non finire senza cadere più nel fastidioso e nel velleitario, ci piace la sua mancanza di eleganza, di estetismo, di impegno facile (egli ci avvicina a ben altro impegno). Insomma Godard è un *caso* che riesce a comunicare oggi qualcosa allo spettatore risentito e sensibile. Il cinema è lui, affermano in molti. E' vero: il cinema oggi si chiama soprattutto Godard. Le sue tesi che poi aderiscono perfettamente al messaggio recato dalle immagini, ci richiamano alla lezione, in pittura, astratta di Mondrian, quaranta anni fa. Nel cinema probabilmente Godard ha avuto l'importanza avuta da Mondrian in pittura. Come Mondrian, ha il dono di quella chiarezza che non è da confondere con facilità. Oltre che di critici come Mancini, Godard avrebbe bisogno di divulgatori del suo discorso, che in fondo, ripeto, è chiaro, esatto e partecipe.

Giuseppe Turroni

ARRIGO LEVI: Televisione all'italiana, Ed. ETAS KOMPASS, Milano aprile 1969, pp. 172, L. 1.400.

Nucleo fondamentale dell'opera è la convinzione che l'autonomia televisiva, non come antistorica presa di posizione contro la partecipazione politica, che al contrario è positiva, ma come rivolta contro ogni totalitarismo burocratico, è strettamente collegata alla libertà democratica e al progresso civile in un ideale procedere per via se-

parate ma non parallele, con possibilità quindi di reciproci scambi e interferenze, dei poteri politici e culturali. In sincronia con questo motivo centrale muovono l'esperienza vissuta dell'autore e la sua approfondita analisi del mezzo televisivo in relazione alla stampa, fino alla formula ideale della documentazione arricchita dal dibattito, che spieghi e chiarisca i fatti, a cui s'ispirò quel felice esperimento che fu il telegiornale all'italiana e che vide, tra il 1967 e il 1968, in vivace sintesi, fondersi l'obiettività della tradizione anglosassone con l'immediatezza e la spontaneità del linguaggio parlato. Queste possibilità, però, di un impiego obiettivo e concreto dell'informazione televisiva urtano contro il presente costume politico italiano, improntato a una volutamente oscura presentazione dei fatti, nella convinzione forse che l'aureola di nebulosità accresca il prestigio, e nell'arma del potere costituito, la censura, la subordinazione, cioè, del pubblico interesse a situazioni contingenti.

Il problema, già dibattuto sull'*Espresso* nell'ottobre 1968 e sollevato dall'Associazione Giornalisti Televisivi viene quindi riproposto dall'autore in tutta la sua gravità oggi, dopo il riassetto politico dell'azienda. Con pacata obiettività, anche se con un certo scetticismo, il Levi non esclude, però, la possibilità di risultati accettabili da parte del nuovo sistema. Una soluzione positiva può venire pur rimanendo inalterate le attuali composizioni direttive, anche se improntate a scelte politiche, naturalmente se si opererà nel senso giusto, col rispetto delle competenze professionali e delle esigenze democratiche.

Strettamente legata alle condizioni politiche, l'informazione televisiva si articola in maniera diversa nei diversi paesi e va dal totalitarismo francese alla tenacemente difesa indipendenza britannica, dall'impronta regionalistica tedesca al predominio del commercialismo in America. Pur illustrando a questo punto la sua tesi della separazione dei poteri per una soluzione del problema in Italia, l'autore sottolinea, però, l'importanza della partecipazione a questa soluzione di tutte le forze politiche culturali e sociali mediante un dibattito nazionale dal quale solo potrà uscire la giusta formula della Televisione italiana. E mette in risalto, infine, in tutta la loro portata, gli obiettivi raggiungibili da una informazione televisiva indirizzata ad aprire un dialogo tra forze politiche e Paese per la soluzione di tutte le questioni di pubblico interesse.

Senza retorica, col necessario distacco, le argomentazioni si susseguono dense di fatti, nella piana esposizione, con logica rigorosa, e alla verità si giunge per gradi, ma incontestabilmente. La tecnica del silenzio, ritenuta da Arrigo Levi strumento dell'obiettività in televisione (le pause, cioè, che lasciano posto alla meditazione dello spettatore e gli consentono di giungere alla verità attraverso le sue personali deduzioni e non mediante impostazioni prefabbricate degli avvenimenti), riaffiora qua e là fra le pagine del libro che, nella sua sofferta esperienza, è ricco di suggestioni profonde, di spunti ed è forse l'espressione scritta più perfetta di quello stile freddo, « cool », essenziale nel giornalismo televisivo. Con la sua denuncia, con la sua amarezza, è, infine, soprattutto il più efficace documento di un malessere, di un problema che interessa non solo una ristretta cerchia di giornalisti, ma tutto il Paese.

Maria Fotia

Francesco Negri fotografo a Casale 1841-1924. A cura di Cesare Colombo. Introduzione di W. Settimelli, Giuliana Cappa Sardo, F. Celentano, C. Colombo, A. Gilardi, E. Grego, F. Sanlorenzo, Milano, Centro Informazioni Ferrania e Cooperativa del Libro Fotografico, 1969, In 8°, pagine 135, L. 5.000.

La storia della fotografia è ancora in buona parte da scrivere. Ce ne accorgiamo ogni volta che alla ribalta si affaccia un autore del passato, *scoperto* solo adesso. Mentre il cinema è un fatto quasi sempre industriale e come tale deve essere smaltito in campo economico e quindi, divulgato, la fotografia in molti casi resta un fatto creativo individuale; molti dilettanti di ieri e di oggi vivono ed operano nel fondo delle province: non valgono premi a farli conoscere, né presentazioni di critici attenti. Buona parte della produzione sfugge. Ieri più che oggi, ci sono stati casi di completo oblio nei confronti di autori molto validi.

La fotografia italiana inoltre ha sempre avuto una accoglienza non proprio benigna da parte della cultura così detta ufficiale. E' anche logico, questo. Un paese di grandi tradizioni artistiche come il nostro, un paese in cui praticamente ogni villaggio può vantare una opera d'arte (pittura, architettura, eccetera) è ovvio che abbia guardato alla fotografia come a qualcosa di spurio, di non perfetto. I fotografi erano considerati i parenti poveri dei pittori. Spesso, poi, alla fotografia si dedicavano coloro che erano falliti in ambienti più elevati: pittura, scultura, letteratura, teatro. In USA le cose sono andate sempre diversamente, come per il cinema, del resto. Là ci sono musei di fotografie e alla fotografia si interessa anche buona parte della società colta. Tuttavia anche da noi le cose stanno cambiando; la fotografia si impone all'interesse dell'opinione pubblica (anche perché forma l'opinione pubblica, quasi sempre...), esce dal suo limbo di reticenza e di abbandono, si impone come una forma di espressione autonoma. Vengono rivalutati autori del passato. Molti vengono addirittura portati alla luce, ora. Appena ieri è stata la volta del conte Primoli (fotografo non solo della *belle epoque* galante ed elegante ma anche di una Roma povera, misera anzi, degli inizi del secolo) presentato per Einaudi da Lamberto Vitali.

Oggi Cesare Colombo per il Centro Informazioni Ferrania (CIFE) e la Cooperativa del Libro Fotografico, impone, sulla traccia anche di ricerche condotte da altri studiosi e teorici, la figura di un fotografo italiano pressoché sconosciuto: Francesco Negri, nato a Casale Monferrato nel 1841.

Il volume reca una minima parte delle foto di Negri. Le altre sono conservate dalla Biblioteca Civica di Casale Monferrato. Negri è stato un grande fotografo? Si può dire che se fosse nato in Francia o in America sarebbe diventato un grosso nome internazionale. Ha quel *quid* che distingue un autore importante da un altro appena dignitoso. Ha grazia, sincerità e soprattutto cultura: un interesse per altre discipline che lo porta a vedere oltre i confini ristretti di un *hobby* chiuso nella torre d'avorio del compiacimento individuale.

Negri viaggiava molto e si interessava di scienza. Eseguiva lavori fotografici al microscopio per conto di Koch. Quindi faceva delle fotografia uno strumento di conoscenza e non soltanto di contemplazione della realtà. Egli rappresentava. Non descriveva solo la vita di provincia. Fotografava opere d'arte. Eseguiva ritratti. Speri-

mentava la tecnica della moltiplicazione delle immagini sullo stesso negativo. Era un tecnico esigente, raffinato e smaliziato.

Il libro presenta diversi aspetti della sua personalità: di dilettante (i ritratti di gruppo; la gente di Casale; il vecchio Piemonte provinciale; il Po e le gite in barca dei tranquilli borghesi del 1910); di studioso; di appassionato di varie discipline (aveva scritto diversi libri a carattere agrario). Cesare Colombo ha raccolto tutto questo materiale e ha composto un libro esauriente, non una semplice monografia ma un libro storico, in cui la fotografia e le sue ricerche balzano in primo piano: il discorso così si fa più ampio, non nostalgico, non provinciale. Le *vecchie* fotografie perché *devono* essere sempre necessariamente belle? Perché hanno quell'aria proustiana e gozzaniana? Ma non facciamo gli scolaretti di Proust: il tempo andato non è bello per il semplice fatto che è andato, ma per altri motivi: di storia, di consapevolezza. Le foto di Negri sono belle perché hanno qualcosa in più di quelle di altri autori del suo tempo che eseguivano ritratti di gruppo e di volti familiari. Questo qualcosa è dato dall'interesse di Negri verso altre forme di *conoscenza*.

E' interessante sottolineare questo fatto: i fotografi che si salvano, che resistono all'usura del tempo (non quello nostalgico e affettivo) solo quelli che non vogliono fare della *bella* fotografia ma della fotografia che serva, che sia utile, che sia strumento di informazione. Sia storia e scienza. Negri aveva tutto per poter diventare un fotografo al di fuori del comune. Lo è stato. Ce ne accorgiamo solo adesso, grazie all'interesse di pochi studiosi. Ma è già molto. E' già tanto che nel nostro paese qualcosa si muova a favore della buona fotografia.

Giuseppe Turroni

TESTI E DOCUMENTI

MAESTRI DEL CINEMA TEDESCO

di Francesco Savio(*)

Da sabato 29 giugno a sabato 3 agosto 1968 la TV italiana ha messo in onda, sul 2° canale e in « prima serata », sei film muti tedeschi del periodo classico: nell'ordine, *Doktor Mabuse*: *Der grosse Spieler*; *Doktor Mabuse*: *Inferno*; *Der müde Tod*; *Metropolis*; *Der letzte Mann*; *Caligari*. Un'iniziativa coraggiosa, che è toccato a me in sorte di ordinare e curare. Tra il primo esame del materiale e il suo definitivo licenziamento, ho lavorato - non continuativamente - oltre tredici mesi. Le copie acquistate dalla Rai provenivano dalla TV inglese e da quella tedesca, che avevano programmato i film con un fastidioso commento orchestrale. I due episodi del *Mabuse* risultavano, in parte, rimontati: ma l'operazione aveva l'avallo di Lang, e io non potevo mostrarmi più realista del re.

I criteri e le modalità della trasmissione, quale essa è giunta al pubblico italiano, sono illustrati più sotto. Mi basti dire che, al « doppiaggio » da me diretto, hanno partecipato fra gli altri: Alberto Lupo (La morte in *Der müde Tod*), Edmonda Aldini (le due Marie in *Metropolis*, Cara Carozza in *Mabuse*), Luciano Mondolfo (protagonista in *Caligari*), Luigi Vannucchi (protagonista in *Mabuse*), Ileana Ghione (la contessa Told in *Mabuse*); e ancora: Gabriele Antonini, Antonio Battistella, Renato De Carmine, Franco Giacobini, Manlio Guardabassi, Adriano Micantoni, Alessandro Sperlì, Silvano Tranquilli, Enrico Viarisio, ecc.

Un mese prima dell'andata in onda furono organizzate, in una saletta della Rai, sei visioni dei film, con un piccolo pubblico di studenti, professionisti, impiegati, casalnghe. Nessun « addetto a lavori ». Gente che non aveva mai visto i film, e che io non conoscevo. Prima della proiezione davo brevi cenni sull'opera in programma (coll'ausilio, in tre casi, di un succinto documentario allestito in precedenza); a metà proiezione, e alla fine, invitavo i presenti a rivolgermi delle domande. Domande e, naturalmente risposte, *non*

(*) Pubblichiamo per gentile concessione del curatore della trasmissione, Francesco Savio, e con la sua revisione, i testi delle presentazioni e dei dibattiti di una serie di trasmissioni televisive. L'iniziativa costituì un punto di arrivo e di partenza insieme e suscitò ampio interesse di critica, raggiungendo nello stesso tempo un pubblico di molte centinaia di migliaia di spettatori per ogni sera. Per quegli spettatori e per il lettore crediamo utile, non solo nell'ambito del ricordo, fermarne la testimonianza (*n.d.r.*).

erano preparate. Due macchine, piazzate dal regista Emilio Greco una sul pubblico e una su di me, riprendevano le fasi del dibattito, che si svolgeva nella più assoluta spontaneità. Il resoconto stenografico, che riporto qui sotto, ha i limiti e i pregi dell'improvvisazione.

* * *

DOTTOR MABUSE, Parte Prima

Con questa proiezione ha inizio un ciclo di sei serate dedicate al cinema tedesco degli « anni venti ». Quanto il cinema tedesco degli « anni venti » cominciò la sua esperienza innovatrice, qual era la situazione del cinema, in Germania e fuori di Germania? (*Ha inizio il documentario*) Nato in Francia nel 1895 con i fratelli Lumière, che lo avviarono sulla strada del documento, il cinema trovò in un altro francese — Georges Méliès — l'artista che primo intuì chiaramente le possibilità del nuovo mezzo tecnico sul piano della fantasia.

Ma più avanti si spinse, in fatto di racconto articolato e inteso come successione drammatica di inquadrature alterne, il regista americano Edwin S. Porter, che nel 1903 creò, con *L'assalto al grande treno*, il primo western. E tuttavia, perché il cinema guadagnasse a sé gli intellettuali bisognava che esso passasse attraverso l'esperienza del « teatro filmato » (ecco la grande Sarah Bernhardt), a costo di rinunciare provvisoriamente a certe conquiste espressive. Sempre in Francia si afferma Louis Feuillade, che vede nel film sopratutto il nuovo spettacolo popolare. Altre strade prende il cinema italiano, divenuto industrialmente adulto con i grandi spettacoli in costume (ma i nostri risultati più fecondi vanno cercati nei film d'impronta dialettale, da *Assunta Spina* a questo *Sperduti nel buio*). Il cinema tedesco, per parte sua, si volge con *Lo studente di Praga*, interpretato da Wegener nel '13, a una tematica più complessa. Qui romanticismo ed espressionismo convivono, mentre Lubitsch esercita, nella *Principessa delle ostriche*, la sua vena caustica e maliziosa. Ma il primo a raggiungere una sicura maturità è il cinema nordico. Negli « anni dieci » si segnala in Danimarca la notevole figura di Holger-Madsen, di cui vediamo la breve sequenza di un film interpretato da un'altra illustre personalità danese, l'attrice Asta Nielsen, attiva però sopratutto in Germania. Illuminazione, angolazione, recitazione mostrano qui un'evidente precocità e ricchezza di risultati. Non minore suggestione si sprigiona dalle immagini del *Carretto fantasma*, diretto nel 1920 dallo svedese Victor Sjöström, che sulle orme della scrittrice nazionale Selma Lagerlöf crea una ballata nordica in cui è già tutta presente la tensione etica e visionaria che sarà propria di Dreyer e Bergman. All'altro polo sta il padre e patriarca del cinema americano, David Wark Griffith, che dopo lo stupendo e reazionario *Nascita di una Nazione* dà vita nel 1916, con *Intolerance*, a un'opera di proporzioni inusitate e di concezione arditissima. Il film assomma molti film in uno, con episodi che, attraverso i tempi, attraverso l'evoluzione dei costumi e della società, vogliono testimoniare la persistenza dell'intolleranza e del fanatismo e, per contro, le virtù redentrici dell'amore. Questo è l'ultimo episodio, in abiti moderni: la grazia per l'innocente condannato a morte, arriverà in tempo?

Griffith ci dà qui un saggio di montaggio basato sull'alternarsi dei soccorritori, presi nella dinamica della loro corsa disperata, e l'interno della prigione, dove i gesti son lenti e raccolti, quasi a sottolineare la protocollare crudeltà. In questi due ritmi contrapposti e paralleli sta l'intuizione cinematografica di Griffith. Un altro artista — più di Griffith ispirato —, Charlie Chaplin, dimostra in quello stesso giro d'anni che il cinema può raggiungere i vertici dell'espressione con i mezzi più semplici, attingendo alla tradizione della pantomina, e alla misteriosa, segreta fotogenica della dimensione poetica: una dimensione che non appartiene all'« evoluzione » del linguaggio cinematografico, e meno che mai della sua tecnica, ma alla storia degli uomini. (*Ha termine il documentario*)

Il film americano e scandinavo si trovava dunque, alla fine degli « anni dieci », in uno stadio molto evoluto (almeno nelle sue punte più avanzate), ma il cinema nel suo complesso era ancora in una fase di ricerca, in una stagione di relativa arcaicità. Si trattava adesso di consolidare le esperienze di linguaggio e di racconto fatte in quegli anni, di portarle avanti, di dare allo spettacolo cinematografico non soltanto un contenuto di intrattenimento, ma un significato più ricco, culturalmente più adulto. Il cinema tedesco ebbe appunto questa funzione storica, di avvicinare il cinema alla cultura inserendolo nelle correnti più automatiche e vive dell'intelligenza contemporanea.

I sei film cui assisteremo sono tra i più significativi del cinema tedesco, e tra i più indicativi della sua capacità creativa. Ruotano intorno al nome di Fritz Lang, di cui vedremo quattro opere, e poi a quelli di Murnau e di Wiene, iniziatore dell'espressionismo cinematografico. Per avvicinare a noi questi film così lontani nel tempo, ma anche così densi di valori permanenti, abbiamo creduto di dover ricorrere a determinati espedienti. In primo luogo ci siamo posti dinanzi al fatto che questi film sono muti. La TV italiana ha messo in onda — finora — pochi esempi di film non parlati, cioè anteriori all'avvento del sonoro. Mi pare che si possa citare il caso dei film di Flaherty, della *Giovanna d'Arco* di Dreyer e della serie americana intitolata *Quando il cinema non sapeva parlare*. Questa volta si trattava, però, di presentare film integrali, in un ciclo organico, cercando di « catturare » un pubblico il più possibile vasto. Dunque il problema numero uno era quello delle didascalie, cioè delle scritte (con le battute dei vari personaggi) che sostituivano allora il parlato, la voce. Altro problema, connesso al primo, era quello del tempo di lettura, che non è uguale per tutti.

Una parte del pubblico legge in fretta, un'altra più lentamente. Comunque, bisognava far sì che *tutto* il pubblico potesse seguire il film nelle migliori condizioni. Questo è stato ottenuto — così spero — con il passaggio dalla scritta, ossia dalla « lettera morta », alla voce, mediante una specie di doppiaggio. Tale doppiaggio, però, non cerca il sincronismo con l'immagine, non segue il movimento delle labbra dell'attore. Il nostro parlato, infatti, comincia (e spesso finisce) sulla didascalia; ma la didascalia come tale è stata eliminata, e al suo posto voi vedete una fotografia.

Ogni personaggio, ogni attore ha una propria fotografia, ogni volta che quell'attore parla, ritorna quella stessa fotografia: un sistema che dovrebbe rendere semplice e immediata l'identificazione tra voce e personaggio.

Con il Maestro Frajese, che ha curato la parte musicale; abbiamo predisposto un momento realizzato col suo piano. Credo sia questa una scelta che non soltanto risponde ad esigenze di natura storica, ma anche ad esigenze di natura stilistica. Un'orchestra schiaccia i film muti, è troppo fragorosa, fa troppo chiasso; il piano aderisce meglio all'immagine silenziosa. Il Maestro Frajese ci potrà dire qual è il tipo di musica e di musicisti a cui egli si è rivolto.

M° Frajese — Buona parte della musica è originale, cioè scritta da me appositamente per questi film. Nella scelta del repertorio ho cercato il più possibile di riferirmi all'àmbito espressionista, ossia ai musicisti della scuola viennese (Schönberg, Berg, Webern). Per le musiche di scena ho attinto al repertorio operettistico e per il jazz a Morton e « Fats » Waller.

Ma il problema capitale è stato, per me, la recitazione: si trattava di adeguare la scelta degli attori e il tono dei loro interventi a una recitazione assai diversa da quella di oggi, cioè molto più sovraccarica e stilizzata.

* * *

Il film di questa sera, diretto nel 1922 da Fritz Lang, è in due episodi, il secondo dei quali verrà trasmesso sabato prossimo. Stasera, come nelle serate successive del ciclo, il film sarà diviso in due tempi, e già alla fine del primo tempo il pubblico presente potrà farmi delle domande.

*

(*Dopo la fine del primo tempo*):

D. — Che cosa significa esattamente espressionismo in campo cinematografico? perché per esempio quelle architetture strane, un po' bizzarre, dei locali notturni?

R. — Il film risente della temperie espressionistica che allora vigeva in Germania. L'espressionismo era alla fine della sua parabola storica, ma era ancora il dato culturale dominante. Lang è cosciente di questo fatto e se ne impossessa, se ne impossessa da uomo di cultura, cioè fa circolare l'espressionismo nel suo film. Egli avrebbe potuto riferirsi ad altre chiavi stilistiche, ma l'espressionismo lo attraeva in modo speciale, tanto che verso la fine dell'episodio un curioso personaggio, quello del conte, rivolto al protagonista dottore Mabuse, gli chiede: « Che cos'è l'espressionismo? » Così il termine espressionismo viene chiamato in causa per la prima volta, e probabilmente per l'ultima, in un film « a soggetto ».

D. — Per quanto riguarda la comprensione, diciamo così, pedestre, del film noi siamo molto facilitati in questa visione dal fatto che il personaggio che parla viene fissato mediante una fotografia che è sempre la stessa. Il pubblico di allora come reagiva di fronte a un film come questo, cioè la comprensione era immediata oppure c'erano delle difficoltà in questo senso?

R. — Sì, dobbiamo pensare che il pubblico dell'epoca muta fosse molto più pronto di quello di oggi, più capace di orizzontarsi nel labirinto dei personaggi. Qui, ad esempio, il personaggio di Mabuse, che è poi il protagonista, ci si presenta sotto varie spoglie. Lo vediamo di volta in volta

come baro, come ipnotizzatore, come giocatore di borsa, e in alcuni casi queste trasformazioni lo rendono realmente irriconoscibile. Se non ci fossero le fotografie...

D. — Il modo di raccontare, infatti, è estremamente conciso, specie per quello che riguarda il montaggio. Le primissime sequenze lasciano addirittura sconcertati, nel senso che non si sa ancora come il regista raccoglierà le fila.

R. — Sì. La prima metà del primo tempo è di impostazione del personaggio di Mabuse, che vediamo all'opera su vari piani. Lo vediamo, ripeto, come falsario, lo vediamo come giocatore di borsa che specula prima al ribasso poi al rialzo poi al ribasso ancora. Ma gradualmente il personaggio si precisa, e nel secondo episodio del film la sua attività principale diventa quella del baro.

D. — La ragione specifica per cui viene introdotto a un certo punto il personaggio di quel proprietario di locali..?

R. — Dunque, questo signor Schramm, questo strano personaggio che improvvisamente s'inserisce nel vivo del racconto (così pare) e che invece non vedremo più. La verità è che Lang, nel quadro di un film articolato, ricco di piani, di eventi, di personaggi, non rinuncia a inserire di taglio, e quasi di straforo, una specie di parentesi brechtiana, con la quale ricapitola e ripercorre la storia della Germania negli ultimi dieci anni, vista attraverso la figura tipica, emblematica, di questo Schramm, arrampicatore sociale, speculatore, eccetera.

*

(*Dopo la fine del film*):

D. — La figura del protagonista è una figura torbida, ambigua. Ora c'è da chiedersi se Lang ha voluto darci, come personaggio, un semplice avventuriero, oppure qualcosa di più, una specie di interpretazione dello spirito del male, o se addirittura non ha voluto anticipare quello che poi successe in Germania, un mondo avido di sensazioni forti, insomma un po' il preludio agli svolgimenti futuri della politica tedesca.

R. — Che devo dirle? Sensazioni forti le vuole anche la contessa Told; ma tutta la Germania, evidentemente, andava in cerca di sensazioni. La guerra mondiale non le era bastata, come « sensazione forte ». In particolare, Mabuse si considera un superuomo, al di sopra della morale comune. Egli ritiene di poter agire in nome di una superiore amoralità, alla quale spiega il proprio genio. Mabuse è dotato di grandi capacità, ma è, soprattutto, uno straordinario ipnotizzatore. La sua professione « ufficiale » è quella di psicanalista, sebbene la psicanalisi sia qui intesa soprattutto come pratica dell'ipnosi. Ad ogni modo, il fatto che la psicanalisi entri insieme all'espressionismo in un film del 1922, dimostra che Lang era aggiornato su tutti i temi culturali operanti nella Germania di Weimar.

D. — A me sembra che, pur se torbido, il personaggio di Mabuse, così come ce lo presenta Lang, non dico sia simpatico ma lo diventa in rapporto alla contessa, che è un personaggio falso e « voluto »..

R. — Non mi pare che il personaggio della contessa sia un personaggio falso, mi pare anzi che nella sua « falsità » stia la sua verità di personaggio. Certo si tratta di una donna inquieta, di una donna alla ricerca di qualcosa. La sua ricerca è, in buona misura, frivola e dissipata, ma è una ricerca autentica. Essa paga di persona questa ricerca, come vedremo in seguito.

D. — Lei ha detto che il personaggio di Mabuse è un personaggio negativo. A me sembra una cosa. Mabuse è veramente un superuomo, è sintomatica la sua frase che dice « L'interessante è giocare con gli uomini e con il loro destino ». Mabuse riesce sempre a giocare con i personaggi, con gli uomini, tranne forse con due che, come lui, sentono in maniera forte e si adeguano, se vogliamo, alle regole del gioco dettate dallo stesso Mabuse. Questo riguarda più che altro la figura del Procuratore, il quale riesce, mettendosi nella logica di Mabuse, a creargli delle difficoltà, anche se poi il controllore massimo, quello che conosce la regola del gioco, quello che può prevedere le mosse dell'avversario, è sempre Mabuse. In fondo, chi si contrappone a Mabuse è qualcuno che bene o male rientra nella logica del superuomo, è la forza che si contrappone alla forza, l'astuzia. Mentre invece tutta una serie di personaggi rimane ai margini, sono come delle pedine in questa scacchiera che trova la propria logica nell'astuzia e nella forza.

R. — Lei ha alluso a due personaggi e poi ne ha nominati uno solo, quello del Procuratore. Quale sarebbe l'altro personaggio?

D. — L'altro sarebbe praticamente la contessa.

R. — Mi piace questa rappresentazione che lei dà del film come di una specie di partita a scacchi fra i personaggi. Mabuse, il Procuratore, la contessa. La contessa, lo abbiamo detto, è un personaggio inquieto, scontento, un personaggio che cerca, che rimarrà scottato dalla propria curiosità. Il Procuratore von Wenck è meno astuto di quanto lei abbia voluto presentarcelo. Mabuse: Lang sospende il giudizio nel primo episodio, ma lo rende categorico nel secondo: Mabuse è una specie di anticristo. I personaggi che gli fanno corona sono, apparentemente, più deboli di lui, ma Lang e la sceneggiatrice Thea von Harbou concludono dicendoci che il male non può prevalere e che l'ordine costituito *deve* finire per vincere. In questa partita, Mabuse è sconfitto all'ultima mossa, ma la sua sconfitta non è soltanto una questione di rapporti di forza: è una questione etica. Il male è sconfitto in quanto male, non in quanto più debole del bene. Ciò non significa che la morale del film sia una morale di convenzione, o che, più esattamente, la morale abbia importanza in questo film. Il film mette in essere un conflitto, ed è proprio nella meccanica di questo conflitto che consiste il suo valore primario. Lei lo ha visto come una partita a scacchi. Una partita a scacchi ci interessa in quanto vi sono delle mosse da compiere; il risultato ci interessa meno. E' per la struttura del racconto, per il montaggio, per il vigore e la nettezza alle immagini, che il film vale.

Avete visto a un certo punto il personaggio di Mabuse isolarsi nel buio e avanzare incontro al pubblico come un fantasma incarnato. E' proprio in queste soluzioni, che non sono soltanto tecniche, ma di stile, di gusto, di fantasia che il film trova la sua ragion d'essere e la sua definizione più pro-

fonda. Nella seconda parte — che vedremo sabato prossimo — il film risulta meno creativo. Forse perché sin dal primo episodio i temi sono già tutti impostati, e, per rimanere alla sua metafora, i pezzi sono già tutti sulla scacchiera.

* * *

DOTTOR MABUSE, Parte Seconda

Seconda parte del *Dottor Mabuse* di Fritz Lang. In originale l'episodio si chiama *Inferno*, titolo che è tutto un programma. Assisteremo infatti alla caduta di Mabuse e al suo precipitare nella follia.

Anche stasera, alla fine del primo tempo, chi lo desiderà potrà pormi delle domande. Grazie.

*

(*Dopo la fine del primo tempo*):

D. — Mabuse dice: « L'espressionismo è solo un gioco ». Ciò è vero o falso per Fritz Lang?

R. — L'atteggiamento di Lang nei confronti dell'espressionismo non è dichiarato. Come ogni artista, Lang non prende posizione. Abbiamo invece il personaggio del conte, che per l'espressionismo nutre un interesse da collezionista. Mabuse, invece, assume un atteggiamento di completa ripulsa.

Come tutti i reazionari, Mabuse è assolutamente scettico verso la cultura, l'arte, l'intelligenza in genere. A mano a mano che il film procede vediamo sempre di più che Mabuse è un distruttore di idee.

D. — Mi pare che in questo secondo episodio il film cada un po' nel convenzionale rispetto a quelle che sono le aspirazioni del regista. Si vedono delle scene quasi romantiche, anzi è proprio lo svolgersi del tema...

R. — Esatto, non posso negarlo. Ma bisogna pensare che al regista preme di ricapitolare alcuni temi dell'altro episodio a beneficio di chi non l'ha visto, e che questo rallenta il film e gli toglie parte del suo mordente. In secondo luogo Lang tradisce, nella sfera creativa, qualche incertezza.

I personaggi sbiadiscono; la contessa, che abbiamo visto al suo meglio nel primo episodio, qui è patetica e convenzionale. D'altro canto sia la contessa sia la signorina Carozza hanno concluso col primo episodio la loro parabola. Qui sono due recluse, due donne in trappola, hanno terminato il loro ciclo di partecipazione attiva al meccanismo del film.

Ora il film si sta sempre più riassumendo nell'antagonismo fra Mabuse e Procuratore.

*

(*Dopo la fine del film*):

D. — Indubbiamente la figura di Mabuse è, alla fine, una figura d'uomo sconfitto, ma Lang d'altra parte non sembra dirci che non ci sarà più un altro Mabuse.

R. — Ci dice esattamente il contrario. Se non altro perché, dieci anni dopo, proprio alle soglie dell'avvento del nazismo, Lang girerà un nuovo film su Mabuse, un film che comincia dove questo finisce. Mabuse è uno sconfitto, ma il senso della sua sconfitta è quello di una minaccia sempre in atto. Gli sentiamo dire in una delle ultime sequenze: « Io mi considero uno Stato nello Stato ». Cominciano quindi, all'interno della Repubblica di Weimar, a manifestarsi le condizioni che preludono al disfacimento della Repubblica e all'avvento delle forze eversive che non conosciamo.

D. — Quindi c'è un rapporto tra il caos morale che il film mostra, e la tirannide...

R. — Il film denuncia l'esistenza di forze che agiscono su un piano di radicale asocialità, in opposizione eversiva all'ordine costituito (quale che sia tale ordine...).

D. — Sarebbe interessante, adesso che abbiamo visto il film, trarne le conclusioni. Cosa effettivamente è questo espressionismo, quale il valore di tutti questi simboli, per esempio il gioco delle carte? La vita è intesa da Fritz Lang come un tavolo da gioco, dove c'è sempre qualcuno che vince?

R. — Sconsiglierei una lettura per simboli di questo film, sarebbe ridurne il valore e la carica. E' vero, Lang fa uso di simboli, i simboli fanno parte del suo mondo. Ma il suo interesse principale è altrove, è nelle questioni di linguaggio, nella ricerca di stile. L'influenza dell'espressionismo, poi, è, in rapporto alla materia narrativa, molto scarsa. Vedremo nelle prossime settimane film in cui l'espressionismo è più presente, e più efficace. L'espressionismo, l'ho detto, era la temperie culturale prevalente, e Lang ne tiene conto, ma i valori simbolici che affiorano qui possono essere intesi come tributo generico a un certo tipo di convenzione.

Quando lei dice che le carte sono il gioco della vita, chi vince e chi perde, dice cosa probabilmente vera, ma non credo che questo ci aiuti a caratterizzare il film. Le apparizioni dei fantasmi, per esempio, fanno parte di un gusto non espressionistico, ma neoromantico; Lang è tedesco, e i tedeschi sono sempre stati in ottimi rapporti coi fantasmi. Del resto il film apre — culturalmente — in molte direzioni, voi avete visto che il personaggio di Georg, il duro della tribù di Mabuse, prima di morire scrive sul muro « Geotz von Berlichingen », personaggio al quale Goethe ha dedicato una tragedia e che qui è chiamato in causa, io credo, per rappresentare la forza della disperazione, la volontà di resistenza e oltranza, un estremismo radicale e cieco.

Georg è sconfitto ma non ammette la sconfitta, e questo mi pare tipico dell'anima tedesca.

D. — Il film come fu considerato in Germania durante il periodo hitleriano?

R. — Lang ebbe inizialmente da Geobbels addirittura l'offerta di assumere la direzione della cinematografia. Lang disse va bene, ci penso fino a domani mattina. Tornò a casa, cioè non tornò a casa, andò direttamente all'aeroporto e partì per la Francia. Questa fu la risposta di Lang al tentativo di catturarlo messo in atto dalle autorità naziste. In effetti i film di Lang furono letti da Hitler in una chiave che non è la loro. Bisogna tutta-

via riconoscere, come vedremo meglio con *Metropolis,* che le sceneggiature, e in particolare i soggetti, forniti a Lang dalla moglie, Thea von Harbou, erano tali da indurre in equivoci. Lang, comunque, è al di sopra di ogni sospetto. La sua posizione si precisa ulteriormente quando, nel 1931, egli realizza *M,* un film che in Italia è ben noto.

Oggi lui dice di avere, con quel film, alluso in modo trasparente al nazismo e alla sua barbarie. Non so quanto sia vero. Ad ogni modo il suo atteggiamento era orientato molto chiaramente nel senso di un'opposizione democratica alle incipienti sopraffazioni della destra.

D. — Fino a che punto si può fare un paragone tra *M* e questo *Dottor Mabuse?* Mi par di ricordare che in *M* esisteva un'organizzazione che stendeva i propri tentacoli sulla città, così come nel *Dottor Mabuse* c'è l'organizzazione del dottore stesso, anche se qui è più chiara l'impostazione individuale, e lì quella collettiva.

R. — E' proprio questo che ha permesso a Lang di dichiarare a posteriori che con *M* lui voleva alludere alla banda nazista. In *Mabuse* abbiamo un isolato, un criminale circondato da mezze figure, mentre in *M* abbiamo una efficiente organizzazione di tipo moderno, nella quale i compiti sono ben distribuiti. Insomma, se Mabuse è un brigante che agisce in presa diretta, non ancora a livello industriale, circondato da piccoli complici, *M* ipotizza una banda di criminali che fa dell'efficienza la propria regola; e possiamo dire che i nazisti — sul piano dell'efficienza criminale — non scherzavano.

* * *

LE TRE LUCI

Le tre luci, di Fritz Lang. Il titolo originale è *Der müde Tod,* La morte stanca. *Le tre luci* è la traduzione italiana del titolo commerciale francese *Les trois lumières.* Il film è del '21, e quindi precede di un anno *Mabuse.* Come *Mabuse,* è opera di grande impegno produttivo, testimonianza dello sforzo compiuto allora dal cinema tedesco per varcare le frontiere della Germania e affrontare il giudizio dei pubblici continentali.

Il film ha struttura sinfonica: prologo, tre episodi, epilogo. Lang vuole soprattutto rifarsi a un non dimenticato film di Griffith, *Intolerance,* e anche ad un recente film di Dreyer, *Pagine del libro di Satana.*

*

(*Dopo la fine del primo tempo*):

D. — L'azione dell'innamorata per rendere la vita al fidanzato in che cosa dovrebbe concretarsi?

R. — La Morte vuole convincere la ragazza, con una dimostrazione pratica, dell'impossibilità di mutare il corso del destino. Quello che è scritto è scritto. Come scommessa « impossibile » la Morte chiede alla ragazza di salvare una vita, di tenere accesa una candela che sta per spegnersi, che ormai *è destinata* a spegnersi. La ragazza tenta di salvare la vita dell'arabo,

tenterà di salvare altre due vite negli episodi successivi. Tutte le volte fallisce, le circostanze, le coincidenze sono tutte predisposte a un fine tragico.

D. — Fra la prima parte, cioè il prologo, e l'episodio arabo, mi pare di aver notato, stilisticamente, una grossa discrepanza. Il prologo ha una modernità travolgente e sconcertante, fa pensare a Bergman. Invece l'episodio arabo mi sembra tolto di peso da un film commercialissimo, invecchiatissimo.

R. — A parte il gusto dell'esotico, che è ricorrente nella letteratura tedesca dal romanticismo in qua, e il gusto per lo straordinario, per l'eccentrico, c'è anche, nell'episodio arabo, un gusto spettacolare vivacissimo. Noi oggi, dopo aver ingerito per anni e anni centinaia di chilometri di pellicola americana, film avventurosi che elaboravano fatti e misfatti con grande sagacia, possiamo considerare questo episodio come una manifestazione abbastanza ingenua del « momento spettacolare » del cinema. Ma, riportandoci all'epoca, noi vediamo che le scene di movimento, che gli inseguimenti sono sempre molto rapidi nel montaggio e molto efficaci nella loro espressione dinamica. Non solo. La stilizzazione ambientale, con qualche accentuazione ironica, è tutt'altro che consueta, non abbiamo una cartapesta fine a se stessa, è una cartapesta che allude ad un certo distacco del regista da questa materia. Lang non pretende di mettere in scena una Arabia autentica o credibile, mette in scena quel tanto di Arabia che gli serve per un discorso di tipo indiretto.

D. — Non capisco bene perché ad un certo momento la Morte vuole fare una costruzione — quel cimitero.

R. — La Morte è stanca, sente di essere stanca, e chiede di fermarsi ai margini di questa piccola città. Dobbiamo pensarla stanca non soltanto di fare il suo mestiere di Morte ma di un lungo vagabondaggio. La Morte si vuole fermare. La Morte crea per sé e per i suoi morti un luogo dove posare. Crea uno spazio completamente recinto, senza ingressi e senza uscite, e questo dà a Lang la possibilità di comporre una delle immagini più belle del film, quel muro che acceca completamente l'inquadratura, quel muro tormentato da segni cabalistici sulle grandi pietre non levigate: quel muro che voi, qui in sala di proiezione, avete potuto apprezzare e che forse il pubblico televisivo apprezzerà un po' meno nella riduzione del teleschermo, ma che comunque introduce ad uno dei momenti di più alta accensione figurativa del film. La Morte, questa figura nera che si staglia su questa grande superficie porosa, è una delle immagini più straordinarie che il cinema muto ci abbia lasciato in eredità.

*

(*Dopo la fine del film*):

D. — Il finale del film ha un carattere religioso in senso cattolico?

R. — E' un finale che pone l'accento su un fatto spirituale, la forza dell'amore. Grazie all'amore la Morte non viene vinta, ma viene scavalcata, due anime si ricongiungono in un di là o in un di qua, comunque in una zona non geograficamente e intellettualmente determinata. C'è un incontro di anime. Quell'incontro avviene sotto tutti i cieli e sotto tutte le altitu-

dini, avviene in tutte le epoche. Non so se l'avete notato, l'episodio arabo è moderno, il personaggio dello straniero ha una pistola in mano, spara, porta i gambali; poi il film va a ritroso nel tempo, l'episodio italiano è rinascimentale e l'episodio cinese è ambientato in epoca anche più remota.

La conclusione del film, etica e consolatoria, vale *dovunque* e *sempre*.

D. — A proposito dei tre episodi. L'episodio cinese è quello che è in maggior contrasto con l'insieme del film, ad un certo momento dà l'impressione di ricercare il grottesco. Direi che non sembra quasi di mano di Lang.

R. — Non sembra di mano di Lang? Non saprei. So che nel dare a questo episodio carattere ironico e paradossale, Lang vuole affermare che il significato ultimo del film, cioè la potenza dell'amore e la impotenza della Morte nei confronti dell'amore, vale anche in una cifra diversa, cioè non vale soltanto in clima di tragedia, ma bensì in clima di ironia e addirittura di farsa.

D. — Mi perdoni l'ingenuità della domanda. Volevo chiedere, quegli sbalzi di luce, specie nell'ultima parte, sono determinati da una certa immaturità dei mezzi tecnici, o sono dovuti a intenzioni particolari?

R. — Il film è molto evoluto dal punto di vista tecnico, ci sono « effetti speciali », come li chiamano, di grande modernità. Quando vuole stupire, il regista ci riesce; altre volte è bloccato dell'impossibilità materiale di ottenere certi effetti. Per esempio con la pellicola allora in uso, che era un'ortocromatica abbastanza primitiva, non si poteva ottenere la notte girando in esterni.

D. — Non ho ben capito la meccanica del racconto, per quello che si riferisce al passar delle ore.

R. — Quando la ragazza ha il suo primo incontro con la Morte, il tempo praticamente si ferma. L'incontro avviene *mentre* la ragazza è dal farmacista. Sono le undici di sera; i tre episodi « fermano » il tempo, si svolgono cioè in un tempo astratto, in un tempo della fantasia, e non durano che un istante. Alla fine del terzo episodio, dopo il terzo insuccesso della ragazza, il tempo si rimette in movimento e ha luogo il patto fra la Morte e la ragazza.

La Morte concede alla ragazza un'ora di tempo (fino alla mezzanotte...) per trovare una vita da barattare con quella del fidanzato. La ragazza si pone in cammino, è sul punto di « non salvare » la vita d'un bambino, ma ancora una volta prevale in lei l'istinto dell'amore, della generosità: rinuncia a vincere la scommessa con la Morte, e a questo patto si ricongiunge al suo uomo.

* * *

METROPOLIS

Con la proiezione di stasera termina il ciclo dei film di Fritz Lang.

Fra *Mabuse*, che è del '22, e *Metropolis*, che è del '25, Lang ha diretto le due parti dei *Nibelunghi*, dove non la vena creativa dell'artista, ma la sua capacità di padroneggiarla, risulta in qualche modo offuscata.

Vorrei adesso richiamare la vostra attenzione su un connotato che mi pare essenziale di Lang, cioè la sua capacità di veder grande, per sintesi vi-

sionarie. Questo non gli impedisce, al contrario!, di conferire ad ogni immagine un'evidenza, una dignità figurativa straordinarie.

C'è poi un'altra cosa da dire, un altro aspetto essenziale di Lang, ed è la sua vocazione realistica. Nella favola delle *Tre luci*, nel meccanismo avventuroso di *Mabuse*, nella fantascienza di *Metropolis*, c'è sempre spazio per l'aneddoto, per il particolare curioso e significante. E questo è vero anche per la recitazione, che sebbene stilizzata non perde mai di vista il carattere del personaggio, non lo riduce mai, nonostante l'espressionismo latente, ad una semplice maschera.

Il film di stasera, *Metropolis*, è sceneggiato, come al solito da Thea von Harbou, la moglie di Lang. Voi leggerete nei titoli di testa: « Da un romanzo di Thea von Harbou ». La cosa non sta precisamente in questi termini. Fatto del tutto inconsueto nella storia del cinema, il romanzo e la sceneggiatura procedettero di pari passo. A mano a mano che il film prendeva forma, prendeva forma di romanzo della Harbou.

*

(*Dopo la fine del primo tempo*):

D. — Nella scena della catacomba Maria sembra essere davvero un personaggio di officiante. Il racconto della Torre di Babele sembra essere davvero una specie di parabola. Subito dopo vediamo una cattedrale. Maria parla del cuore come dell'intermediario tra lavoro umano e spirito umano. Ora questo cuore cos'è? Religione, spirito religioso, oppure semplicemente solidarietà per tutti i lavoratori oppressi ecc.?

R. — Maria è un personaggio mistico, visto in una luce mistica, è un'officiante appunto, che possiamo pensare ricondotta ad una situazione catacombale: al futuro che ci aspetta, cioè, e che somiglierà al più lontano cristianesimo. Il ciclo si chiude, gli uomini devono ritrovare, scavando in loro stessi, scavando nella madreterra, i valori umani primitivi.

D. — In questo film notiamo un'altra cosa: nel laboratorio dello scienziato e sulla porta della sua casa appare un simbolo, una stella a cinque punte, che sembra quasi richiamare il simbolo ebraico.

Ma lo scienziato raffigura il male. E allora? Lang, che era antinazista, era anche antisemita?

R. — D'essere antinazista non lo sapeva ancora, perché il nazismo, all'epoca di *Metropolis*, contava molto poco. Certo è che Rothwang, lo scienziato, abita una casa che è la tipica casa del ghetto mitteleuropeo, ed è curioso che colui che incarna la scienza più progredita abiti l'edificio più antiquato di una città avveniristica. Questo significa, secondo me, che la scienza come tale non è progresso, che di per sé essa non libera gli uomini. La scienza deve avere un contenuto umanistico.

D. — La grande capacità di sintesi che rivela Fritz Lang in questo film significa anche una maggiore aderenza di Lang all'espressionismo, o si tratta soltanto di un suo momento di particolare felicità creativa?

R. — Lang ha sempre bordeggiato l'espressionismo senza mai penetrarlo. L'abbiamo visto in *Mabuse*, i richiami erano di tipo esteriore, erano soprattutto relativi all'arredamento della casa del conte, maniaco, come si è

detto, dell'espressionismo. Anche nelle *Tre luci*, che apparentemente ne è più lontano, c'è una stilizzazione (scene del prologo e dell'epilogo) di tipo espressionistico, o che per lo meno tiene conto delle esperienze dell'espressionismo in ordine sopratutto alla sintesi plastica. In *Metropolis* la cosa si fa più evidente, si fa più evidente in uno dei punti che maggiormente interessano lo spettacolo, cioè la recitazione. Qui la stilizzazione in senso espressionistico è molto palese, molto dichiarata, in Rothwang specialmente. Nell'inseguimento a cui è sottoposta da parte dello stesso Rothwang, Maria si scompone — così —; se altrove la vediamo angelicata, bellissima, con occhi straordinari e una fotogenia inimitabile, in quel momento, nel momento della fuga, Lang non si preoccupa, la sforma, la imbruttisce, e questo è tipicamente espressionista. La stessa cosa, mi pare, si ha nella massa degli operai, in quel loro scendere verso la catacomba completamente dissugati, disumanizzati resi impersonali, schematici nel loro disegno (i costumi assecondano mirabilmente questa scelta stilistica).

D. — All'inizio del film vediamo degli enormi palazzi. La tecnica cinematografica del tempo permetteva costruzioni così gigantesche, o si tratta forse di modellini?

R. — Ci sono entrambe le cose. Ci sono modellini e ambienti reali nei quali gli attori possono muoversi; ma in genere si tratta appunto di modellini. E non solo di modellini, in alcuni casi addirittura di disegni. Noi vediamo delle costruzioni che stanno tra Sant'Elia e Feininger. Ma quello che è più tipico della scenografia di questo film non sono tanto i modellini o i disegni avveniristici, quanto i bozzetti, gli ambienti che sono destinati ad accogliere il personaggio-uomo. In questi ambienti nudi, in queste grandi superfici piatte, sulle quali la luce gioca con effetti come argentei, consiste veramente il nodo stilistico più originale del film. Grazie ad esso la recitazione espressionistica, di cui si parlava, può meglio risaltare, con un suo accento grafico violentemente deformato.

*

(*Dopo la fine del film*):

D. — Il finale del film, dopo le pagine bellissime che abbiamo visto, ci lascia decisamente sconcertati, non solo, ma alla luce del finale rivediamo un po' anche tutto il personaggio di Maria (della vera Maria come della falsa). Vuole spiegarci questo senso di disorientamento che resta un po' in tutti noi?

R. — Quest'estate io avvicinai Fritz Lang a Venezia, e Lang mi disse allargando le braccia: « Mia moglie mi ha preparato per *Metropolis* una sceneggiatura così, e io l'ho girata... Ah, che cosa ho fatto, che cosa ho fatto! ». E' chiaro che il giudizio di Lang si riferiva, più che alla sceneggiatura nel suo insieme, a questo famoso finale. Indipendentemente dalle idee di ciascuno di noi, che ciascuno di noi è libero di professare, il finale è, dal punto di vista della struttura logica del racconto, abbastanza campato in aria, perché questo « mediatore », il cui avvento è sollecitato da Maria (la

buona), questo « mediatore » non sta al centro, come ogni mediatore che si rispetti: sta un po' spostato a destra, è addirittura il figlio del padrone, cioè di una delle due parti in causa.

Questo dà al finale un senso preciso (ma incongruo) che noi decisamente rifiutiamo. Non direi, tuttavia, che ciò ci costringe a ripensare al film — all'insieme del film — in una luce diversa.

Il film è ancora una volta una parabola sull'amore, una parabola sulla conciliazione degli opposti. In concreto il film ci dice che la generosità deve venire da chi ha di più, che chi ha di meno deve credere nella buona volontà di chi ha di più. Questo è quanto ci dice il film. Il film ha dunque un tessuto di fondo a carattere evangelico che non consente un'interpretazione troppo rigidamente classista. Così fulgido è *Metropolis* nelle sue parti vitali, così sublime è in alcune immagini, che il finale insoddisfacente non scalfisce questi valori, ma grava l'opera di un'ipoteca, la data, la colloca in un determinato momento storico, in una crisi di ideologie. Tutto sommato, Lang ci si guadagna una patente d'immaturità politica.

D. — Mi sembra un po' frettoloso attribuire una patente d'immaturità politica ad un regista, unicamente perché si dichiara antimarxista.

R. — Comunque non gliel'ho assegnata io, è Lang ad assegnarsela. A parte questo lei trascura un particolare interessante, e cioè che il robot va al di là delle intenzioni del padrone. Il robot, come tutti gli agenti provocatori che non sanno fare il loro mestiere, invece di seminare quel tanto di discordia, zizzania e sfiducia in Maria (questo è l'ordine datogli da Rothwang), incita gli operai ad una ribellione generale, ad una distribuzione radicale e totale. Quindi il robot non era autorizzato a fare quello che fa.

Ma il film, se vogliamo, condanna ugualmente la provocazione, perché dalla provocazione non può nascere che il male. In questo senso è moderato, condanna il capitalismo, condanna il capitalista, dice tu sbagli capitalista nel momento in cui ti servi di un agente provocatore e introduci, nella dialettica tra le forze del lavoro contrapposte, un elemento di disturbo e di pressione.

* * *

L'ULTIMO UOMO

Il film di stasera, *L'ultimo uomo* o meglio *L'ultimo degli uomini*, fu diretto nel '24 da Murnau e venne distribuito in Italia con il titolo *L'ultima risata.*

*

Come vedremo il film ha aspetti espressionistici, ma in sede storica esso viene assegnato a una determinata corrente, quella del Kammerspiel. Che cosa è il Kammerspiel? (*Ha inizio il documentario*) Con questo termine ci si vuole richiamare a una tendenza del teatro centro-nordeuropeo a cavallo dei due secoli. Legato in una certa misura al naturalismo, alle sue messinscene piene di particolari intesi a fare del palcoscenico non un luogo della fantasia ma una porzione di realtà fotografata, il Kammerspiel, e cioè il tea-

tro da camera, è soprattutto legato agli autori che vengono sulla scia della grande, innovatrice esperienza di Ibsen.

Il più tipico rappresentante di questa ricerca è un altro grande scrittore scandinavo, Strindberg; ricerca che vede nella stanza, nel luogo chiuso, nell'« interno », la sede naturale del fatto teatrale. Fra le pareti della scenografia Strindberg interroga i personaggi e, attraverso le psicologie, giunge ad un intenso confronto di posizioni e a un dibattito che vuole recuperare alla nuova dimensione borghese la maestà della tragedia. Su questo speciale repertorio i registi teatrali dell'epoca creano, nei primi decenni del secolo, una serie di spettacoli memorabili per intensità, intimità e rigore, e ciò mentre l'espressionismo comincia ad uscire dall'ambito della letteratura e della pittura per portare anche nel teatro la sua carica di rinnovamento e di « scandalo ». Nel dopoguerra il cinema approda al Kammerspiel con un film di Czinner (*Nju*) e soprattutto con le opere di Lupu-Pick, di cui vediamo qui alcune immagini della *Notte di San Silvestro*, così piene di tensione, e certo non lontane dall'espressionismo, quell'espressionismo a cui lo stesso Lupu-Pick arriverà con la *Casamatta blindata*, come testimoniano queste foto. Ma i risultati più alti del Kammerspiel cinematografico sono conseguiti da un notevole regista teatrale, Leopold Jessner, il quale, con la collaborazione di Paul Leni, dirige nel 1921 questa *Scala di servizio*. E' la storia di un postino deforme e della sua passione per una domestica. Personaggi umili, ma sentimenti disperati e forti, visti nel chiuso di una stamberga, nello scorcio di una scala male illuminata, quasi a sottolineare quel rovesciamento di ottica che il Kammerspiel ricerca: più angusto è lo spazio nel quale i personaggi si muovono, più estesa è l'area delle loro inquietudini. Nella *Strada*, diretto da Carl Grune nel 1923, la tematica del cinema Kammerspiel è tutta presente, fino a un limite estremo di tensione. Il borghese che nel suo appartamentino decorosamente grigio, attratto dalle luci che filtrano traverso le finestre, sogna un'assurda evasione incontro alla città peccaminosa e rutilante, incarna perfettamente quel personaggio « in trappola », soffocato e condizionato, che è spesso al centro del teatro del Kammerspiel ma che è anche un personaggio caro all'espressionismo.

Le tentazioni, insomma, come rottura dell'ordine borghese e come ripudio della sua morale. Nelle immagini attraenti e suggestive della città e dei luoghi che vedranno la precaria vacanza del borghese, c'è già il preannuncio di quella che sarà la nuova tendenza del cinema tedesco, quando l'espressionismo e il Kammerspiel avranno esaurito le loro parabole. La tendenza, voglio dire, del neo-oggettivismo, che, dalla *Via senza gioia* di Pabst in poi, significherà il ritorno alla coralità dei fatti sociali dopo tanto indugiare sulle intimità delle angosce individuali nella prigione delle nostre case. (*Ha termine il documentario*). Ma veniamo all'opera che è in programma stasera e che del Kammerspiel è indubbiamente il capolavoro.

L'ultimo uomo senza l'incontro con un'altra grande personalità del cinema tedesco: dopo Lang, Murnau, che insieme a Pabst costituisce un po' la trinità di quell'epoca favolosa. Murnau aveva già diretto un film importante anche se oggi invecchiato, *Nosferatu il vampiro*; dopo *L'ultimo uomo* realizzerà un film di grande impegno figurativo, *Faust*, poi andrà in America, e in

America girerà quello che è forse il suo film più puro, *Aurora*, e, sulle soglie del parlato, *Tabù*. Mentre sta montando *Tabù* muore in un incidente automobilistico. Questa è la storia esterna di Murnau; della sua storia interna ci dirà questo film, che segna nella sua opera un punto di straordinaria tensione creativa. *L'ultimo uomo* è senza didascalie: nel cinema, Marnau cercava soprattutto l'immagine.

*

(*Dopo la fine del primo tempo*):

D. — Ho notato che l'assoluta mancanza di didascalie si riflette sulla recitazione degli attori, e in particolare su quella di Jannings, che a me sembra di un'estrema modernità, se si eccettua magari il fatto che quando ha la divisa è così rigido e quando non ce l'ha è così curvo. Fino a che punto si può parlare, nel suo caso, di recitazione espressionista?

R. — Con Jannings abbiamo una delle dimostrazioni più lampanti del fatto che dietro l'espressionismo c'è il naturalismo. Il naturalismo è una delle componenti della recitazione espressionista. L'espressionismo usa il naturalismo, un naturalismo accentuato, per ottenere effetti di stilizzazione, effetti non realistici. Sembra una contraddizione, ma è così. In questo senso Jannings è molto moderno, come lei dice, in quanto ricerca la sintesi tra queste due tecniche di recitazione, ma è anche (in alcuni momenti) lontano da noi, più lontano di quanto non sia il film. Lei accennava al fatto che Jannings, quando ha la divisa è in un modo, quando non ce l'ha è in un altro. Ma avete visto che la divisa è il punto centrale, è il simbolo del film: la divisa rappresenta, come spesso accade in Germania, il principio di autorità. Tutto discende, tutto dipende dalla divisa, senza divisa l'uomo non è più niente.

D. — Anche nelle scene girate in esterni il film dà l'impressione di svolgersi in interni. Il regista Murnau è ricorso a dei trucchi tecnici, o a un particolare tipo di ripresa?

R. — Murnau vuole ottenere un effetto di irrealtà sul piano dell'ambientazione. Questo fa parte della poetica del Kammerspiel di cui si parlava prima. Il Kammerspiel vede il mondo chiuso in una scatola, in questa scatola c'è così l'ambiente interno, la stanza, come la piazza, la città; tutto è visto come dentro un microscopio, e in questo microcosmo la macchina da presa si muove con estrema libertà e scioltezza (pensate alla sequenza d'inizio). Dunque il film è — visivamente — tutt'altro che statico, ma esprime la convinzione di fondo che il cinema debba staccarsi dalla realtà oggettiva, dalla realtà fotografica, per raggiungere una propria autonomia di linguaggio. Questa esperienza, questa fase di ricerca doveva essere compiuta, ma non era tutto il cinema. Era un modo di intendere il cinema e di rendere il cinema maturo.

Murnau stesso volta le spalle clamorosamente a questa concezione quando dirige *Tabù*, che è girato nella Polinesia, in ambienti naturali e in grandi spazi. Murnau era tutt'altro che un entomologo, era un artista capace di muoversi in dimensioni più larghe, più aperte; al tempo dell'*Ultimo uomo* stava semplicemente attraversando una fase di ricerca analitica.

*

(*Dopo la fine del film*):

D. — La posizione della società nei confronti dell'uomo che cade, o meglio che decade, è abbastanza evidente. Ciò che mi è rimasto un po' oscuro, è quello che il regista voleva significare con l'atteggiamento della famiglia, con la sua chiusura immediata, assoluta, nei confronti del portiere retrocesso.

R. — Murnau è spietato a questo proposito. Non risulta chiaro dalla visione del film, ma lo si desume dei programmi dell'epoca: la ragazza è la figlia del portiere, quindi la donna anziana è, diciamo, la sua consuocera. Il genero, poi, è un uomo rigido, amante delle forme. Fanno tutti quadrato attorno alla ragazza da poco acquistata alla famiglia, non appena scoprono che il padre è stato declassato. Questo è tipico di una certa mentalità piccoloborghese, e non solo tedesca. Il cittadino che perde la divisa, l'orpello, il segno distintivo del grado, si cancella come uomo.

D. — Vorrei che il Maestro Frajese ci parlasse della musica impiegata, e in particolare del jazz che accompagna la sequenza d'apertura.

M° Frajese — La musica jazz, che risale alla prima apparizione del jazz americano in Germania, è di Morton. Nel resto del film non ho potuto adoperare musica tedesca pianistica dell'epoca, perché fuori tono con l'opera. Mi sono servito invece di musiche di Prokof'ev e dei pezzi infantili e della sonatina canonica di Dallapiccola. Il terzo tempo della sonatina canonica fornisce proprio il tema, l'idea per quella marcetta che caratterizza il personaggio di Jannings.

Altrove ho estratto dei temi, cioè degli incisi melodici e ritmici, per creare dei legami che dessero al personaggio un senso di continuità musicale. Ho toccato perfino Schumann, e cioè la sonata in sol minore (adagio e parte del primo tempo) per la scena, molto patetica, in cui Jannings va a riprendere la divisa: non il ladro che ruba, ma l'uomo che recupera il suo tesoro.

D. — Il film chiude e conclude benissimo al momento in cui Jannings è nelle latrine. Quindi non vedo la ragione di questo finale dolce, dolciastro, grottesco quasi...

R. — Non sono d'accordo. Pare che il finale sia stato chiesto dal produttore per ragioni di noleggio, di mercato. Ma, come tutti gli artisti, Murnau non solo ha fatto di necessità virtù, è andato altre, ha creato, coll'epilogo, uno dei pezzi più alti del film.

Se poi vogliamo stare alla meccanica interna del film e al significato profondo della vicenda, questo epilogo apparentemente lieto, questo capovolgimento della situazione, è così evidentemente paradossale, così fuori di qualsiasi possibilità, che accentua la gravità e la disperazione del finale che a lei piace. Questa storia, questa storia di degradazione, questa storia che finisce in un punto chiuso, in un vicolo cieco, con un personaggio che non si può più salvare, e che invece è salvato dall'intervento della dea fortuna... Ma noi sappiamo che la dea fortuna non arriva mai, e, se arrivasse, l'uomo beneficato non si comporterebbe come questo personaggio, che non dimentica le proprie disgrazie e chiama gli altri a godere con lui della propria ricchezza.

Tutto è in chiave di paradosso; e Murnau si preoccupa di dirci che queste cose avvengono solo nel regno dell'impossibile, con la didascalia che suona esplicitamente: « Un epilogo del tutto improbabile ». E ancora. Dopo avere scherzato con noi (scherzato per modo di dire: c'è per esempio la scena del sottosuolo, dove Jannings « si innamora » di quel vecchietto di cui vediamo la nuca d'uccellino spennato, e i primi piani della bocca sdentata, che sono chapliniani addirittura), dopo averci detto che la felicità sarebbe possibile ma nel concreto impossibile, Murnau fa entrare di nuovo in scena, d'improvviso, la povertà, il bisogno, con quell'uomo che tende la mano all'elemosina. Murnau sta al gioco del produttore forse, ma, sicuro della sua ispirazione, alterna il patetico al drammatico, al comico, al farsesco, per portare avanti un discorso profondamente morale.

* * *

CALIGARI

Con il film che adesso va in trasmissione entriamo nel vivo di una tematica che più volte abbiamo sfiorato nelle precedenti serate, quella dell'espressionismo. (*Ha inizio il documentario*) L'espressionismo, come è noto, non è un movimento, una scuola, una corrente organica, ma è piuttosto, fin dai suoi precursori (Ensor, Munch), un radicale atteggiamento di protesta, una protesta che dalla sfera dell'arte figurativa si estenderà alla letteratura, alla musica e finalmente, nel 1919, al cinema, con *Il gabinetto del dottor Caligari*. Nel 1905, con la fondazione, a Dresda, del gruppo del Ponte, pittori quali Kirchner, Nolde, Otto Müller affermano un'esigenza profondamente nuova, quella di interrogare la realtà rifiutando il naturalismo e l'impressionismo, per leggere al di sotto delle forme il dramma delle cose. Comincia così a precisarsi la fisonomia di un'arte scorbutica e urtante, che alle ricerche formali del cubismo ecc., preferisce il confronto con le bugiarde apparenze della nostra società, dei nostri costumi, di noi individualmente, di noi massa. Quando nel 1913 il gruppo del Ponte si scioglie, da due anni è attivo il gruppo del Cavaliere Azzurro, nel cui ambito operano artisti come Kandinsky e Marc. Con loro si va precisando la fondamentale teoria dell'« occhio interno », secondo la quale il pittore e l'artista non fotografano la realtà, ma la ricreano come loro la vedono. E' appunto con la mediazione della pittura, e in seguito della letteratura e del teatro, che il dramma latente sotto la superficie delle cose e dei nostri rapporti con esse esplode in tutta la sua virulenza per manifestarsi come un grido. L'espressionismo è tutto in questo bisogno quasi fisico di verità, sentita, come tragedia e come liberazione, alla radice di ogni fenomeno sociale e intellettuale. E' così che un pittore come Rouault può, senza tradire la cifra dell'espressionismo, dare alla sua pittura appassionata e scabra un accento addirittura religioso. Ma la personalità più notevole della pittura espressionista è, forse, Kokoschka. Attraverso Kokoschka, scrittore e scenografo, l'espressionismo arriva al teatro. I suoi primi drammi sono del 1907. Negli « anni dieci » l'espressionismo vive in palcoscenico il suo periodo più intenso, sia sotto il profilo dei test, sia sotto quello della messinscena, della regìa e della recitazione. Parallelamente alla produzione letteraria (di valore

diseguale ma importante, nel senso che dà all'espressionismo un indirizzo marcatamente sociale) si sviluppa l'esperienza musicale, che vede nei compositori della scuola di Vienna gli artisti più rappresentativi. Il rinnovamento della musica costituisce anzi uno dei massimi titoli di merito dell'espressionismo centro-europeo. (*Ha termine il documentario*)

*

Il film che vedremo stasera, *Il dottor Caligari*, è, come si è detto, del 1919. Uscì nel 1920. E' quindi il più antico dei film di questo ciclo.

Non ci siamo posti, del resto, problemi cronologici, anzi siamo andati in un certo modo dal facile al difficile, abbiamo voluto avvicinare gradualmente il pubblico a questi film così lontani da noi, così diversi dal tipo di cinema che consumiamo nel cinematografo sotto casa.

Il *Caligari*, diciamolo subito, è opera del tutto inconsueta, sia dal punto di vista del racconto, sia dal punto di vista delle immagini e della recitazione. Appunto perché così violentemente e dichiaratamente espressionistico, il *Caligari* pone grossi problemi. Dovendo dare voce a questi personaggi, ho cercato di ricostruire per quanto possibile, con attori disabituati a tal genere di recitazione, quello che poteva essere il tono stilistico più appropriato, sia sotto l'aspetto vocale, sia sotto quello più strettamente recitativo.

Spero che il risultato non strida con l'immagine, spero che esso dia un'idea, magari approssimativa, di un certo clima, di un certo gusto.

Il film è diretto da Robert Wiene, un regista di seconda fila, che ha consegnato il suo nome alla storia del cinema grazie appunto a questo film. Le opere successive di Wiene darebbero ragione a coloro che mettono in discussione la qualità del suo ingegno. Il *Caligari*, scritto da Janowitz e Carl Mayer, figura dominante del cinema tedesco di quel periodo, doveva essere inizialmente diretto dal nostro amico Fritz Lang, poi la mano passò a Wiene, il quale, contro il parere degli sceneggiatori, cambiò il senso del film cambiandone l'inquadramento, cioè il prologo e l'epilogo (vedremo come). Il film è controverso anche sotto il profilo dell'ideazione scenografica. Dato il grande successo di quest'ultima, e l'importanza da essa assunta in sede storica, i vari collaboratori del *Caligari* se ne attribuiscono il merito esclusivo. Wiene afferma di essere stato lui a dare il film un'impostazione espressionistica. I due scenografi (Warm e Röhrig) affermano il contrario. La disputa, in fondo, ha poco interesse: è più probabile comunque, che gli scenografi abbiano il merito della scelta, forse Wiene non aveva una preparazione culturale sufficiente. Ma quello che conta è il film che adesso vedremo.

*

(*Dopo la fine del primo tempo*):

D. — Il film comincia con quelle due persone che parlano fra di loro e dicono: è successa una certa storia in un certo paese. Vorrei chiedere, noi stiamo assistendo ad una sorta di flash-back?

R. — Sì, il giovane racconta al vecchio dei fatti che sono accaduti, li racconta come lui li vede, come lui li ha visti, come lui li ha interpretati. Tutto il film è visto con gli occhi del giovane.

D. — Questo sonnambulo, questo assassino, è guidato dal dottor Caligari, o è mosso da un istinto suo?

R. — Cesare agisce in stato di ipnosi, di sonnambulismo, la sua volontà non interviene: è un assassino teleguidato. Quando per la prima volta questo robot, o almeno questo individuo declassato a robot, prova un sentimento (è il momento in cui sta per pugnalare la ragazza secondo gli ordini ricevuti, ma la vede lì bella, tenera; si commuove e invece di ucciderla la rapisce), quel sentimento mette in crisi il suo meccanismo, e Cesare paga con la vita il suo attimo di debolezza.

D. — Scusi, il personaggio femminile che appare all'inizio, mentre i due rievocano la storia, chi è?

R. — Il personaggio femminile (interpretato da Lil Dagover, che voi conoscete per aver visto nelle *Tre luci*) è la stessa ragazza della vicenda raccontata dal giovane. Perché la vediamo al suo primo personaggio in vesti così fantomatiche, questo non ve lo posso anticipare perché fa parte del mistero del film, del suo segreto e del suo scioglimento imprevisto.

*

(*Dopo la fine del film*):

D. — Lei ha detto che la regìa del *Dottor Caligari* è stata affidata solo in un secondo tempo a Robert Wiene, e che Wiene ha cambiato in un certo senso il significato del film. Ora vorrei sapere se questo cambiamento riguarda la sceneggiatura o la regìa che Lang ne avrebbe tratto.

R. — Riguarda sostanzialmente il racconto, o meglio il significato generale del racconto. Che poi il film abbia assunto questo aspetto figurativo espressionistico è cosa che riguarda il regista e gli scenografi. Probabilmente Lang avrebbe fatto il film in un altro modo, in un modo forse più rigoroso (penso al rapporto ambiente-figura umana). Wiene, contro il parere degli sceneggiatori, ha adottato una soluzione di compromesso che in parte snatura l'impostazione originale del racconto.

D. — La storia è completamente inventata dal ragazzo, oppure esiste veramente la storia di un Caligari, di un Cesare, ecc., che il ragazzo, nella sua follia, attribuisce ai ricoverati in manicomio?

R. — Così come ci si presenta, *Caligari* è il racconto di un pazzo. Sembra che nella sceneggiatura originale i fatti cui assistiamo fossero oggettivi, reali. In un secondo momento Wiene (o chi per lui) ha introdotto questa cornice relativa alla pazzia, per giustificare — si è detto poi — la stranezza, la stravaganza della scenografia. Dal momento in cui sappiamo che il film è il racconto di un folle visto con gli occhi di un folle, tutti i fatti cessano di essere accaduti, diventano frutto di fantasia, mentre i personaggi, una volta identificati coi pazienti e col direttore del manicomio, diventano le larve di un'avventura assurda. Io però non credo che la questione sia così semplice. Credo che il film sia suscettibile di essere letto anche in un'altra chiave, un

po' come le scatole cinesi. Ci può essere, in fondo al film, un ulteriore capovolgimento, che è suggerito dall'espressione finale dell'attore Werner Krauss e che ho cercato di rendere evidente in sede di doppiaggio. Come forse avrete osservato, l'attore che dà voce al personaggio di Caligari (e, dunque, al direttore del manicomio) dice l'ultima battuta in tono ambiguo: « Adesso ho capito che cosa lo rendeva folle, adesso potrò... *curarlo* ». Forse il pazzo è di nuovo lui, Caligari.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

FILM USCITI A ROMA DAL 1° AL 31 MAGGIO 1969

a cura di Roberto Chiti

AGENTE CHIAMATO DAGGHER, UN: v. A Man Called Dagger
AMORE E RABBIA
A QUALSIASI PREZZO
ASSASSINATION BUREAU: v. The Assassination Bureau
BAMBOLE DEL DESIDERIO, LE: v. The Strangler
CERTO GIORNO, UN
COMPLESSI, I (ried.)
ECCE HOMO (I sopravvissuti)
...E VENNE L'ORA DELLA VENDETTA: v. Comanche blanco
FINE DI SAN PIETROBURGO, LA: v. Koniets Sankt-Peterburga
FIORI DEL MALE, I: O Tafos to eraston
FLASHBACK
FORCA PUO' ATTENDERE, LA: v. Sinful Davey
GATTA GIAPPONESE, LA: v. Chijin No Ai
GATTOPARDO, IL (ried.)
GIORNI FREDDI: v. Hideg Napok
INFERMIERI DELLA MUTUA, GLI
INGHILTERRA NUDA
ISTANBUL EXPRESS: v. Istanbul Express
LONGEST DAY THE: v. Il giorno più lungo (ried.)
LADY DESIRE
MAGLIARO, IL (ried.)
MONTECRISTO '70: v. Sous le signe de Monte Cristo
ORGIA DEL POTERE: L': v. Z
PROFESSORE FRA LE NUVOLE, UN: v. The absent Minded Professor (ried.)
PUTIFERIO VA ALLA GUERRA
QUARTA PARETE
QUELLA NOTTE INVENTARONO LO SPOGLIARELLO: v. The Night They Raided Minsky's
RAGAZZA CHIAMATA AMORE, UNA: v. Une fille nommée amour
ROCCO E I SUOI FRATELLI (ried.)
SERA... UN TRENO, UNA: v. Un soir... un train
SETTE BASCHI ROSSI
SFIDA NEGLI ABISSI: v. Submarine X-1
SPARTACUS: v. Spartacus (ried.)
STELLA DEL SUD, LA: v. The Southern Star/L'étoile du sud
STRANGOLATORE DI LONDRA, IL: v. Die Weisse Sinne (ried.)
SUORA GIOVANE, LA (ried.)
TEMPTATION
TOCCABILI, LE: v. The Touchables
ULTIMO PARADISO, L' (ried.)
VENDETTA DI FU MAN CHU,

LA: v. Die Rache der Dr. Fu Man Chu/The Vengeance of Fu Man Chu
VERGINITA' INDIFESA: v. Nevinoz bez zastite
VISIONARI, I
YELLOW SUBMARINE: v. Yellow Submarine-Il sottomarino giallo.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

AMORE E RABBIA — **r.:** Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Marco Bellocchio.

V. altri dati e recensione di Tullio Kezich in questo n., pag. 130 e segg.

APPOINTMENT, The (La virtù sdraiata) — **r.:** Sidney Lumet - **s.:** dal romanzo omon. di Antonio Leonviola - **sc.:** James Salter - **f.:** (panavision, metrocolor): Carlo di Palma - **scg.:** Piero Gherardi - **mo.:** Thelma Connell - **int.:** Omar Sharif (Federico Fendi), Anouk Aimée (Carla), Lotte Lenya (Emma Valadier), Didi Perego (Nany), Fausto Tozzi (Renzo), Luigi Proietti (Fabre), Paola Barbara (la madre), Inna Amexeieff (la vecchia sul treno), Ennio Balbo (Ugo Perino), Linda De Felice, Sandro Dori, Cyrus Elias - **p.:** Martin Poll per la Marpol Prod. - **o.:** USA, 1968 - **d.:** **M.G.M.**

V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti in questo n., pag. 110 (Festival di Cannes).

A QUALSIASI PREZZO (VATICAN STORY) — **r.:** Emilio Miraglia - **s.** e **sc.:** Augusto Caminito, Maurizio Costanzo - **f.:** (colorscope, eastmancolor): Silvano Ippoliti - **m.:** Luis Enriquez Bacalov - **scg.:** Luciano Ricceri - **mo.:** Marcello Malvestito - **int.:** Walter Pidgeon (prof. Cummings), Klaus Kinski (Roger), Ira von Fürstenberg (Pamela), Marino Masè (Richard), Tino Carraro (maggiordomo), Corrado Olmi (Lentini), Guido Alberti (cardinale Masoli) - **p.:** Pio Angeletti per la Dean Film-Jupiter Generale Cinematografica / Top Film - **o.:** Italia-Germania, Occ., 1968 - **d.:** regionale.

ASSASSINATION BUREAU, The (Assassination Bureau) — **r.:** Basil Dearden — **s.:** da un'idea basata su di un romanzo di Jack London e Robert Fish - **sc.:** Micheal Relph - **dial. agg.:** Wolf Mankowitz - **f.:** (technicolor): Geoffry Unswor - **m.:** Ron Grainer - **scg.:** Micheal Relph, Frank White, Roy Smith - **e.s.:** Les Bowie, Thomas Clark - **c.:** Beatrice Dawson - **mo.:** Teddy Darvan - **int.:** Oliver Reed (Ivan Dragomiloff), Diana Rigg (Sonya Winter), Telly Savalas (Lord Bostwick), Curd Jürgens (generale von Pinck), Philippe Noiret (Lucoville), Warren Mitchell (Herr Weiss), Beryl Reid (madame Otero), Clive Revill (Cesare Spado), Annabella Incontrera (Eleonora), Vernon Dobtcheff (Muntzov) Kenneth Griffith

(Popescu), Jess Conrad (Angelo), George Coulouris (contadino svizzero), Katherine Kath (madame Lucoville), Ralph Micheal (direttore capo), Eugene Deckers (impiegato), Olaf Pooley (cassiere svizzero), George Murcell (pilota), Gordon Sterne (caporale), Micheal Wolf (ufficiale), Peter Bowless e William Kendall (clienti di Madame Otero), Jeremy Lloyd (ufficiale inglese), Roger Delgado, Maurice Browning, Clive Ganzes, Gerik Schjelderup (membri dell'Assassination Bureau), Milton Reid, Frank Thornton - **p.:** Micheal Relph e Charles Orme per la Heathfield Film-Paramount - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Paramount

CERTO GIORNO, Un — **r.:** Ermanno Olmi

V. dati e recensione di Sandro Zambetti in **Bianco e Nero** n. 5/6, 1969 e giudizio di Giacomo Gambetti in **Bianco e Nero** n. 3/4, 1969.

CHIJIN NO AI (La gatta giapponese) — **r.:** Yasuzo Masumura - **s.:** dal romanzo « L'amore di uno sciocco » di Junischiro Tanizaki (edito in Italia da Bompiani) - **int.:** Michiyo Yasuda, Shoichi Ozawa, Matsakazu Tamura, Ko Kuraishi, Yuka Konno, Sachiko Murase, Tamae Kiyokawa - **p.:** Daniel Motion Pict. in Fujcolor e Daieiscope - **o.:** Giappone, 1968 - **d.:** regionale.

COMANCHE BLANCO (...E venne l'ora della vendetta) — **r.:** José Briz - **s.:** Frank Gruber, Robert Holt - **sc.:** José Briz Mendez, Manuel G. Rivera - **f.:** (eastmancolor): Francisco Fraile - **m.:** Jean Ledrut - **scg.:** Antonio Sanabria - **mo.:** Jabier Moran, Gaby Penalva - **int.:** William Shatner (Notah e Johnny Moon), Joseph Cotten, Perla Cristal, Rossana Yanni, Luis Prendes, Vidai Molina, Barta Barry, Ruffino Ingles, Hector Quiroga - **p.:** Andres Vicente Gomez per la Producciones Cinematograficas A.B. - **o.:** Spagna, 1968 - **d.:** regionale.

ECCE HOMO (I sopravvissuti) — **r.:** Bruno A. Gaburro - **s.:** Bruno A. Gaburro - **sc.:** Giacomo Gramegna, Bruno A. Gaburro - **f.:** (eastmancolor): Marcello Masciocchi - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Nicola Tamburro - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Irene Papas (Anna), Philippe Leroy (Jean), Marco Stefanelli (Patrick), Franck Wolff (Quentin), Gabriele Tinti (ten.) - **p.:** Pier Luigi Torri per la Gi.Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** regionale.

ETOILE DU SUD, L': Vedi: **SOUTHERN STAR, The**

FILLE NOMMÉE AMOUR, Une (Una ragazza chiamata amore) — **r.:** Sergio Gobbi - **s.:** S. Gobbi - **sc.:** Jeanne Cressanges, S. Gobbi - **f.:** (eastmancolor): Daniel Diot - **m.:** Romuald - **scg.:** Louis Le Barbenchon - **mo.:** Gabriel Rongier - **int.:** Marie France Boyer (Corine), Annabella Incontrera (Cécile), Daniel Moosmann (Pierrot), François Leccia (Jean Luc), Romual (Arlecchino), Jean Luciani - **p.:** Paris-Cannes Production - Marianne Productions - Davis Film/Dino De Laurentis - **o.:** Francia-Italia, 1968-69 - **d.:** Paramount.

FLASHBACK — **r.:** Raffaele Andreassi - **s.** e **sc.:** Raffaele Andreassi, Callisto Cosulich, Maurizio Barendson, Nelo Risi - **f.:** (eastmancolor): R. Andreassi - **m.:** Bruno Nicolai - **scg.:** Guidobaldo Grossi - **int.** Fred Robshma (il soldato tedesco), Pilar Castel (la ragazza tedesca), Dada

Gallotti (la ragazza napoletana), Sandra Dal Sasso, Gianni Gavina, Antonietta Fiorito - **p.**: Franco Clmenti per la Ascot-Cineraid - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Magna (regionale).

V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti in questo n., pag. 103 (Festival di Cannes).

HIDEG NAPOK (Giorni freddi) — **r.**: Andras Kovacs - **s.**: dal romanzo di Tibor Cseres - **sc.**: A. Kovacs - **f.**: (agascope): Ferenc Szecsenyi - **mo.**: Kerenyi Zoltan, Kerenyi Gabi - **int.**: Zoltan Latinovits maggiore Büky), Ivan Darvas (ten. Tarpataki), Adam Szirtes (soldato Szabo), Tibor Szilagyi (alfiere Podzdor), Margit Bara (signora Büky), Eva Vas (Edit), Mari Szemes (Milena), Iren Psota (Betty), Tamas Major (Grassy), Istvan Avar (Dorner), Teri Horvath (impiegato ferrovie), Janos Koltari (Gottlieb), Gyla Benko, Tibor Molnar, Janos Zach - **p.**: Studio 1, Mafilm - **o.**: Ungheria, 1969 - **d.**: I.N.C.

INFERMIERI DELLA MUTUA, Gli — **r.**: Giuseppe Orlandini - **s. e sc.**: Roberto Gianviti, G. Orlandini, Dino Verde - **f.** (eastmancolor): Franco Delli Colli - **m.**: Carlo Rustichelli - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Isabella Biagini, Pino Caruso, Peppino De Filippo, Gianrico Tedeschi, Bice Valori, Alida Chelli, Renato Baldini, Dada Gallotti, Sandro Dori, Fiorenzo Fiorentini, Mimmo Darni, Valentino Macchi, Franco Angrisani, Lino Banfi, Rosa Coppolino, Donatella Della Nora, Gianni Pulone - **p.**: Ascot-Cineraid-Cinecidi - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Magna (regionale).

INGHILTERRA NUDA — **r.**: Vittorio De Sisti - **s. sc.** e **comm.**: Ettore Mattia, Pino De Martino, V. De Sisti - **f.** (eastmancolor): Marcello Masciocchi - **voce comm.**: Giuseppe Rinaldi - **m.**: Piero Piccioni - **mo.**: Antonietta Zita, Sandra Lena - **p.**: Pino De Martino per la S.E.P.A.C. - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: regionale.

ISTANBUL EXPRESS (Istanbul Express) — **r.**: Richard Irving - **r. II unità:** Hal Polaire - **s.** e **sc.**: Richard Levinson, William Link - **f.** (technicolor): Benjamin H. Kline - **m.**: Oliver Nelson - **scg.**: John J. Lloyd - **mo.**: Richard G. Wray - **int.**: Gene Barry (David London), Senta Berger (Mila Darvos), John Saxon (Cheval), Tom Simcox (Leland McCord), Mary Ann Mobley (Peggy Coopersmith), Werner Peters (dott. Leng), Donald Woods (Shepperd), John Marley (Capel), Norma Varden (la signora inglese), Moustache (Gustav), Jack Kruschen, Emile Genest - **p.**: Richard Irving e Jerrold Freedman per la Universal - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Universal.

KONIETS SANKT-PETERSBURGA (La fine di San Pietroburgo) — **r.**: Vsevolod Pudovkin - **s.** e **sc.**: N. Zarchi - **f.**: Anatolij Golovnia - **scg.**: S. Kozlovski - **int.**: A. Cistiakov, Vjera Baranovskaia, I. Ciuvelev, V. Obolienski, V. Ciuvelev, S. Komarov, N. Chilov, A. Gromov, V. Tsoppi, Vsevolod Pulovkin, V. Foghel, A. Zemtsova - **p.**: Mezrabpom-Rus - **o.**: URSS, 1927 - **d.**: regionale.

LADY DESIRE — **r.** Harry Newman - **s.** e **sc.**: Jerry Paris e H. Newman - **f.**: Robert Dymitrik - **m.** Francesco de Masi - **mo.**: Erwin Panes - **int.**: Margaret Taylor, John Heson (alias Ivano Staccioli), Thomas Nicholson, John Hyman, Elizabeth Finney, Edward Cummins, Christian

Dean, Vera Krouska, Allen Byron - **p.:** James Paris per la International Pictures - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Filmar (regionale).

MAN CALLED DAGGER, A (Un agente chiamato Daggher) — r. Richard Rush - **s.:** da un'idea di M. A. Ripps - **sc.:** James Peatman, Robert S. Weekley - **f.** (technicolor): Leslie Kovacs - **m.:** Steve Allen - **mo.:** Len Miller - **in.:** Terry Moore (Harper Davis), Jan Murray (Dick Dagger), Sue Ann Langdon (Ingrid Thoren), Paul Mantee (Rudolf Koffmann), Maureen Arthur (Harriet), Leonard Stone, Eileen O'Neil, Mimi Dillard, Richard Keil, Bruno Vesoto, Margie Nelson, Diane Neff, Virgina Wood, Lenore Waring, Martha Luttrell - **p.:** Lewis M. Horwitz per la Horwitz Prod. - **o.:** USA, 1966 - **d.:** M.G.M.

NEVINOZ BEZ ZASTITE (Verginità indifesa) — r.: Dusan Makavejev (il film in origine era stato girato nel 1942 dall'acrobata Dragolijb Aleksic) - **s.** e **sc.:** D. Aleksic - **nuova sc.:** D. Makavejev - **f.:** Branko Perak - **m.:** Vojislav Kostic - **mo.:** Ivanka Vukasovic - **int.:** Dragoljub Aleksic (l'acrobata) Ana Milosavjevic (Nada, l'orfana), Vera Jovanovic (la matrigna), Bratoljub Gligorijevic (Petrovic), Ivan Zivkovic (il fratello dell'acrobata) - **p.:** Avala Film - **o.:** Jugoslavia, 1968 - **d.:** regionale.

NIGHT THEY RAIDED MINSKY'S, The (Quella notte inventarono lo spogliarello) — r.: William Friedkin - **r. II unità:** Pablo Ferro - **s.:** dal libro di Roland Barber - **sc.:** Arnold Shulman, Sidney Micheals, Norman Lear - **f.** (De Luxe stampato in technicolor): Andrew Laszlo) - **m.:** Charles Strouse - **scg.:** William Eckar, Jean Eckar e John Robert Lloyd - **c.:** Anna Hill Johnstone - **coreogr.:** Danny Daniels - **mo.:** Ralph Rosenblum - **int.:** Jason Robards jr. (Raymond Paine), Britt Ekland (Rachel Schpitendavel), Norman Wisdom (Chick Williams), Forrest Tucker (Trim Houlihan), Harry Andrews (Jacob Schpitendavel), Joseph Wiseman (Louis Minsky), Elliot Gould (Bill Minsky), Denholm Elliott (Vance Fowler), Jack Burns (Candy Butcher), Bert Lahr (prof. Spats), Gloria LeRoy (Mae Harris), Eddie Lawrence (Scratch), Dexter Maitland (Duffy), Lillian Hayman (cantante), Judith Lowery (mamma Annie), Dick Libertini (Pockets), Will B. Able (Clyde), Mike Elias (I funzionario addetto all'emigrazione), Frank Shaw (II funzionario addetto all'emigrazione), Chanin Hale (Valerie), Ernestine Barrett, Kelsey Collins, Marilyn D'Honau, Kathryn Doby, Joann Lehmann, Dorothea MacFarland, Billie Mahoney, Carolyn Morris, June Eve Story e Helen Wood (le ragazze di Minsky) - **p.:** Norman Lear e George Justin per la Tandem Productions-Bud Yorkin-Norman Lear Production - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Dear-U.A.

PUTIFERIO VA ALLA GUERRA — r.: Roberto Gavioli - **s.:** dal racconto « La guerriera nera » di Mario Piereghin - **sc.:** Luciano Doddoli, Bruno Paolinelli - **dirett. tecnico:** Nino Piffarerio - **dirett. artistico:** Gino Gavioli - **m.:** Beppe Moraschi - **scg.** Adelchi Galloni, Paolo Albicocco, Franco Paolucci - **mo.:** Vittorio Sedini - **p.:** Bruno Paolinelli per la Saba Cinematografica-Rizzoli-Film-Gamma Film, in eastmancolor - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Cineriz.

QUARTA PARETE — r.: Adriano Bolzoni - **f.:** Romolo Garroni - **int.:** Peter Lawford, François Prevost, Paolo Turco, Teresa Daniel, Co-

rinne Fontaine, Paolo Carlini, Alicia Brandet, Bernand Blier, Don Backy - **p.**: Prodi Cinematografica - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: regionale.

RACHE DES DR. FU MAN CHU, Die / THE VENGEANCE OF FU MAN CHU (La vendetta di Fu Man Chu) — **r.**: Jeremy Summer - **s.** e **sc.**: Peter Welbeck sui personaggi creati da Sax Rohmer - **f.** (eastmancolor): John von Kötze e Stephen Dade - **m.**: Malcolm Lockyer - **scg.**: Scott MacGregor, Peggy Gick - **mo.**: Allan Morrison - **int.**: Christopher Lee (Fu Man Chu), Douglas Wilmer (Nayland Smith), Tony Ferrer (ispettore Ramos), Tsai Chin (Lin Tang), Wolfang Kieling (dott. Lieberson), Susanne Roquette (Maria), Howard Marion Crawford (Petrie), Noel Trevarthen (Mark Weston), Horst Frank (Rudy Moss), Peter Carsten (Kurt Heller), Maria Rohm (Ingrid), Mona Chong (Jasmin) - **p.**: Harry Aland Towers per la Babasdave Films / Constantin - **o.**: Gran Bretagna-Germania Occid.. 1967 - **d.**: INDIEF.

7 BASCHI ROSSI — **r.**: Mario Siciliano - **s.**: dal romanzo « Rebellion » di Dean Craig (Mario Pierotti) - **sc.** Piero Regnoli, August Rieger - **f.** (eastmancolor): Gino Santini - **m.**: Gianni Marchetti - **scg.**: Nicola Tamburro - **mo.**: Romeo Ciatti - **int.**: Ivan Rassimov, Sieghart Rupp, Kirk Morris, Priscilla Drake, Robert Cummings jr., Serge Nubret, Arthur Brauss, Wilbert Gurley, Ugo Adinolfi, Gino Marturano, Angelica Ott, Carrol Brown (alias Carla Calò) - **p.**: M. Siciliano per la Metheus Film/ Lisa Film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1969 - **d.**: regionale.

SINFUL DAVEY (La forca può attendere) — **r.**: John Huston - **s.**: dal romanzo « The Life of David Haggart » di David Haggart - **sc.**: James R. Webb - **f.** (panavision, eastmancolor, stampato in technicolor): Ted Scaife, Freddie Young - **m.**: Ken Thorme - **sog.**: Stephen Grimes, Carmen Dillon - **e.s.**: Richard Parker - **mo.**: Russell Lloyd - **int.**: John Hurt (David Haggart), Pamela Franklin (Annie), Nigel Davenport (Richardson), Ronald Fraser (MacNab), Robert Morley (Duca di Argyl), Maxime Audley (duchessa di Argyll), Fionnala Flanagan (figlia del duca), Fidelma Murphy (Jean Carlisle), Noel Purcell (Jock), Francis de Wolff (amico di Jock), Donald McCann (sir James Campbell), Leon Collins (dott. Gresham), Eddie Byrne (Yorkshire Bill), Niall Mac Ginnis (Boots Simpson), Mickser Reid (Billy il cornuto), Derek Young (Bobby Rae), John Franklin (George Bagrie), Eileen Murphy (Mary Kidd), Paul Farrell (il maggiordomo di Stirling) - **p.**: William N. Graf e William Kirby per la Mirisch-Webb - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Dear Film.

SOIR... UN TRAIN, UN (Una sera... un treno) — **r.**: André Delveaux - **o.**: Francia, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

V. altri dati a pag. 83 di **Bianco e Nero** n. 11/12, 1968 e recensione di Giorgio Tinazzi a pag. 144 del n. 5/6, 1969.

SOUS LE SIGNE DE MONTE CRISTO (Montecristo '70) — **r.**: André Hunebelle - **s.**: Michel Lebrun dal romanzo « Il Conte di Montecristo » di Alexandre Dumas sr. in chiave moderna - **sc.**: M. Lebrun, Pierre Foucaud, Jean Halain e Attilio Pandolfi - **f.**: (eastmancolor e franscope): Raymond Lemoigne - **m.**: Michel Magne - **scg.**: André Piltant - **mo.**: Colette Lambert - **int.**: Paul Barge (Edmond Dantès), Michel Auclair (Villefort), Pierre Brasseur (abate Faria), Raymond Pellegrin

(Morcerf), Anny Duperey (Maria-Françoise), Claudie Jade (Linda), Paul Le Person (Bertuccio), Jean Saudray (Caderousse) - **p.:** P.A.C.-S.N. Pathé Cinéma Sirius-U.G.C./Da.Ma. Film - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Dear Film.

SOUTHERN STAR, the /L'ÉTOILE DU SUD (La stella del sud) — **r.:** Sidney Hayers - **s.:** da un romanzo di Julies Verne - **sc.:** David Purcell, John Seddon - **f.:** (techniscope, technicolor): Raoul Coutard - **m.:** George Garvarentz - **scg.:** Pierre Thévenet - **c.:** Yvonne Caffin - **mo.:** Tristam Cones - **int.:** George Segal (Dan Rockland), Ursula Andress (Erica Kramer), Orson Welles (Plankett), Ian Hendry (Karl Ludwig), Michel Constantin (José), Harry Andrews (Kramer), Johnny Sekka (Matakit), Georges Géret (André), Sylvain (Louis), Guy Delorme (Michel), Van Dooren (uomo del bar), il National Ballett del Senegal - **p.:** Roger Duchet per la Euro France Films-Capitole Films/Columbia British - **o.:** Francia-Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Columbus-CEIAD.

STRANGLER, The (Le bambole del desiderio) — **r.:** Burt Topper - **s.** e **sc.:** Bill S. Ballinger - **superv. sc.:** Robert Gary - **f.:** Jaques Marquette - **m.:** Marlin Skiles - **scg.:** Hal Pereira, Eugene Lourie - **mo.:** Robert Eisen - **int.:** Victor Buono (Leo Kroll), David McLean (ten. Benson), Diane Sayer (Barbara), Davey Davison (Tally), Ellen Corby (signora Kroll), Baynes Barron (serg. Clyde), Micheal M. Ryan (Posner), Russ Bender (dott. Sanford), Jeanne Bates (Clara), Wally Campo (Eggerton), Mimi Dillard (Thelma), Byron Morrow (dott. Morton), Jame Sikking (artista), Selette Cole (Helen), Robert Crawford (Jack Rosten), John Yates - **p.:** Samuel Bischoff e Davide Diamond per l'Allied Artists - **o.:** U.S.A., 1963-64 - **d.:** regionale.

SUBMARINE X-1 (Sfida negli abissi) — **r.:** William Graham - **s.:** John C. Champion, Edmund North - **sc.:** Donald S. Sanford, Guy Elmes - **f.** (eastmancolor): Paul Beeson - **m.:** Ron Goodwin - **scg.:** Bill Andrews - **mo.:** John S. Smith - **e.s.:** Les Bowie - **int.:** James Caan (comandante John Bolton), Norman Bowler (sottotenente Pennington), David Summer (ten. Davies), Brian Grellis (sottocapo Barquist), Paul Young (Quentin), John Kelland (sottoten. Keith Willis), Kenneth Farrington (sottocapo Boker Knowles), William Dysart (ten. Gogan), Carl Rigg (sottocapo Kennedy), Nicholas Tate (marinaio), Rupert Davies (vice-ammiraglio Redmayne), George Pravda (capitano Erlich), Paul Hansard (comandante Steiner) - **p.:** John C. Champion e Ted Lloyd per la Mirisch - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** Dear-UA.

TAFOS TON ERASTON, O (I fiori del male) — **r.:** Yves Boisset - **int.:** Edina Roman, Niki Trandofillidon, George Siffis - **p.:** Niko Djmas per la Djmas Prod. - **o.** Grecia, 1968 - **d.:** regionale.

TEMPTATION — **r.:** Lamberto Benvenuti - **s.** e **sc.:** L. Benvenuti, Giacinto Ciaccio, Massimo D'Avack, Silvano Villani - **f.** (estmancolor): Gino Santini - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Stefania Careddu (Danielle Laroche), Mark Damon (Guido Valeri), Claudio Gora (Veraldi), Nicoletta Machiavelli Rangoni (sua moglie Carla), Jean Sobieski (il cugino di Danielle), Regina Bianchi, Mario Pisu, Marina Berti, Gianluca Giordana,

Marinella Giordana, Gianni Solaro, Beryl Cunningham - **p.**: Anavlis - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: regionale.

TOUCHABLES, The (Le toccabili) — **r.**: Robert Freeman - **s.**: da un racconto di David e Donald Cammell e da un'idea di R. Freeman - **sc.**: Ian La Frenais - **f.** (De Luxe-color): Alan Pudney - **m.**: Ken Thorne - **scg.**: Peter Hampton, Richard Rambaut - **mo.**: Richard Bryan - **int.**: Judy Huxtable (Sadie), Esther Anderson (Melanie), Marilyn Rickard (Busbee), Cathy Simmonds (Samson), Ricki Starr (Ricki), David Anthony (Christian), Harry Baird (Lillywhite), James Villiers, John Ronane, Micheal Cow, William Dexter, Roy Davies - **p.**: John Bryan per la Film Designed - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: 20th Century Fox.

VISIONARI, I — **r.**: Maurizio Ponzi - **mo.**: Mirella Mencio - **d.**: CIDIF (regionale). **Altri int.**: Filippo Degara, Lydia Biondi, Antonio Iaia, Giuseppe Scarcella, Paolo Taviani, Paola Rispoli, Aldo Scagnetti.

V. giudizio di Giovanni Zaro in **Bianco e Nero** n. 11/12, 1968 (Festival di Locarno) a pag. 74, e dati a pag. 82.

YELLOW SUBMARINE (Yellow Submarine - Il sottomarino giallo) — **r.**: George Dunning - **s.**: Lee Minoff basato su una canzone di John Lennon e Paul McCartney - **sc.**: Lee Minoff, Al Brodax, Jack Mendelsohn, Erich Segal - **f.**: (De Luxe-color, stampato in technicolor): John Williams - **m.**: John Lennon, Paul McCartney - **scg.** Heinz Edelman, John Cramer, Gordon Harrison - **dir. animazione:** Jack Stokes, Bob Balser - **animaz.**: Alan Ball, Hester Coblentz, Rich Cox, Anthony Cuthbert, Cam Ford, Ann Jolliffe, Tom Halley, Jim Hiltz, Arthur Humberstone, Reg Lodge, Terry Moesker, Mike Pocok, Edrick Radage, Mike Stuart - **e.. s. animaz.**: Chris Cannter - **e. s.** Charles Jenkins - **mo.**: Brian J. Bishop **int.**: la Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band - **p.**: Al Brodax e Mary Ellen Stewart per la King Features-Subafilm presentata dalla Apple Films - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Dear Film.

V. giudizio di Giovanni Zaro in **Bianco e Nero** n. 11/12, 1968, pag. 80 (Festival di Locarno).

Z (L'orgia del potere) — **r.**: Costa Gavras - **o.**: Francia-Algeria, 1968 - **d.**: Panta (regionale).

V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti in questo n., pag. 98 (Festival di Cannes).

RIEDIZIONI

ABSENT MINDED PROFESSOR, The (Un professore fra le nuvole) — **r.**: Robert Stevenson - **d.**: DCI

V. dati a pag. 1 del n. 1, gennaio 1962.

COMPLESSI, I — **r.**: Dino Risi, Franco Rossi, Luigi Filippo D'Amico - **d.**: Euro.

V. dati a pag. 89 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965.

Film usciti a Roma dal 1° al 31 maggio 1969

GATTOPARDO, Il — **r.** Luchino Visconti - **d.** Titanus.

V. dati e giudizio a pag. 55 del n. 5, maggio 1963.

LONGEST DAY, The (Il giorno più lungo) — **r.:** Darryl F. Zanuck, Andrew Marton, Ken Annakin, Bernhard Wichi, Elmo Williams, Gerd Oswald - **d.:** 20th Century Fox.

V. dati e giudizio a pag. 75 del n. 11, novembre 1962.

MAGLIARO, Il (già **I Magliari**) — **r.** Francesco Rosi - **d.** Titanus.

V. dati a pag. 118 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

ROCCO E I SUOI FRATELLI — **r.** Luchino Visconti - **d.:** Titanus.

V. giudizio di Mario Verdone a pag. 29 e dati a pag. 36 del n. 8-9, agosto-settembre 1960 (Mostra di Venezia).

SPARTACUS (Spartacus) — **r.** Stanley Kubrick - **d.:** Universal.

V. dati e giudizio a pag. 73 del n. 1, gennaio 1961.

SUORA GIOVANE, La — **r.:** Bruno Paolinelli - **s.:** dal romanzo omon. di Giovanni Arpino - **sc.:** Giovanni Arpino, B. Paolinelli - **f.:** Eric Menczer - Teo Usuelli - **scg.:** Piero Poletti - **mo.:** Piero Bruni - **int.:** Laura Efrikian (Suor Serena), Jonathan Elliot (Antonio), Maria Sardoch (Anna), Cesarino Miceli Picardi (Mo), Carlo Alighiero, Marcella Rovena, Aide Aste, Emilio Esposito - **p.:** Italspettacolo - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** CIDIF.

ULTIMO PARADISO, L' — **r.:** Folco Quilici - **s.:** F. Quilici - **sc.:** F. Quilici, Golfiero Colonna - **f.** (ultrascope, ferraniacolor): Marco Scarpelli - **f. sottomarina:** M. Mannunza - **m.:** Francesco A. Lavagnino - **mo.:** Mario Serandrei - **int.:** Vaira Hatamou, Teura Teratemia, Terei Autoroi, Marii Hatuoutu Atemi - **p.:** Paneuropa/Lux Film - **o.:** Italia-Francia, 1957 - **d.:** regionale.

WEISSE SPINNE, Die (Lo strangolatore di Londra) — **r.:** Harald Reinl - **m.:** Peter Thomas - **d.:** regionale.

V. altri dati a pag. 106 del n. 11, novembre 1963.

« PRIME » TEATRALI IN ITALIA DAL 1° MAGGIO AL 30 GIUGNO 1969

AMORE E LA GUERRA, L'	Teatro Manzoni, Milano
ANNO 2000 E ROTTI	Bagaglino, Roma
ASSOLUTO NATURALE, L'	Teatro Quirino, Roma
BABBIFERI, I	Teatro Gerolamo, Milano
BERENICE	Teatro Sistina, Roma
BRASILE, II	cfr. *Confronto 1*
CAMBIO DELLA RUOTA, IL	Teatro Carignano, Torino Teatro Gobetti, Torino
CAVALCATA A MARE	cfr. *Confronto 1*
CINQUE GIORNI AL PORTO	Teatro Sistina, Roma
COLPA, LA	Teatro S. Erasmo, Milano
COMMEDIA CAUTERIARIA, LA	Teatro Italsider, Genova
CONFRONTO 1	Teatro Uomo, Milano
CRUCIFISSIONE	cfr. *The Cry of the People for Meat*
CRY OF THE PEOPLE FOR MEAT, THE	Politecnico, Milano
DA ZERO NEL VUOTO	Teatro S. Erasmo, Milano
DONNA CON LO SPECCHIO, LA	Teatro S. Marco, Milano
DOPPIA STORIA DI UN RE	cfr. *Theater of War*
ECCO L'UOMO	Teatro Uomo, Milano
FAUST '67	Teatro Arlecchino, Roma
GALLINELLA, LA	Galleria Nazionale d'Arte Moderna
GIANNI SCHICCHI	Teatro Sistina, Roma Teatro Alfieri, Torino
GOD IS A (GUESS WHAT?)	Teatro Parioli, Roma
GOLEM	Teatro alla Pergola, Firenze
HEDDA GABLER	Teatro Sistina, Roma
IN CERCA DI LAVORO	Teatro S. Marco, Milano
INDIAVOLATION	Teatro Sistina, Roma
IRA DI ERCOLE, L'	cfr. *The Cry of the People for Meat*
JOHNNY TORNA A CASA	cfr. *Theater of War*
MERCADET L'AFFARISTA	Teatro Quirino, Roma
PARABOLE, LE	cfr. *The Cry of the People for Met*

PONZIO NEL BOSCO	Teatro S. Erasmo, Milano
PRECETTORE, IL	Teatro Centrale, Roma Piccolo Teatro, Milano
PRIMO SPETTACOLO DI NON-SENSO IN ITALIA, IL	Alla Righiera, Roma
PROCESSIONE	S. Erasmo, Milano
PROMESSA, LA	Teatro Duse, Genova Teatro Eliseo, Roma Teatro S. Babila, Milano
PURGA PER BEBE', UNA	Teatro dei Satiri, Roma
RACCONTO DI KASANE, IL	Teatro Sistina, Roma Teatro Alfieri, Torino
RIPETIZIONE	cfr. *Theater of War*
SATIRICCHION	Teatro Cordino, Roma
SERVA	Teatro S. Marco, Milano
SIGNORE IN GRIGIO, LE	cfr. *The Cry of the People for Meat*
SIGNORE VA A CACCIA, IL	Teatro Manzoni, Milano
SONG OF THE LUSITANIAN BOGEY	Teatro Parioli, Roma
STORY BOARD	Teatro S. Marco, Milano
STRIP-TEASE	Teatro S. Marco, Milano
TABACCO FA MALE, IL	Teatro Sistina, Roma Teatro Alfieri, Torino
TACCHINO, IL	Teatro S. Marco, Milano
TEOLOGIA DELLA RIVOLUZIONE	Tordinona, Roma
THEATER OF WAR	Piccolo Teatro, Milano Teatro Alfieri, Torino
TRE SERE SOLO	S. Erasmo, Milano
TRE TOPI GRIGI, I	Teatro Nuovo, Milano
TYGER, TYGER AND OTHER BURNINGS	Teatro Sistina, Roma Teatro Alfieri, Torino
ULTIMA PARTENZA	S. Erasmo, Milano
UOMO DALLE CAPRIOLE SUL-L'ERBA, L'	Salone del Municipio, Rapallo
URGO, L'	Teatro Uomo, Milano
VECCHIO TESTAMENTO, IL	cfr. *The Cry of the People for Meat*
VENTO SOTTO LA PORTA, IL	Teatro Duse, Genova
WOYZECK	Teatro Olimpico, Vicenza B 72, Roma

FIRENZE

TEATRO ALLA PERGOLA — **Golem** di Alessandro Fersen (due tempi) - **Regia:** Alessandro Fersen - **Scene e Costumi:** Emanuele Luzzati - **Scenografia:** Walter Pace - **Aiuto regia:** Ruggero Rimini - **Interpreti:** Nadir Moretti (Il Golem), Antonio Crast(Rabbi Jehuda Lew Moreno Ben Bezal'el, detto Maharal), Anita Laurenzi (Perl, sua moglie), Carlo Reali (Rabbi Sinai, Talmudista), Franco Ferrarone (Izhak ben Simson), Armando Spadaro (Jakob ben Sasson), Francesco di Federico (Nahum), Giancarlo Cortesi (Avram), Adriana Alben (Blumelle), Violetta Chiarini (Dvora), Gianfranco Mari (Il « Hazan »), Glauco Mauri (l'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo), Mariano Rigillo (Hyeronimus Scoto), Giancarlo Cortesi (Chistof Zelinsky, Cancelliere di Stato), Luigi Bernardini (Il Generale Russworm), Armando Spadaro (il Nunzio Apostolico), Franco Ferrarone (Tych-Brahe), Violetta Chiarini (Donna Ursula), Francesco Di Federico (Makowsky), Giancarlo Cortesi, Carlo Alberto Balbino, Daniela Chiatante, Monica D'Ambrogio, Emy Della Betta, Aldo Maggiora, Roberto Mizzon, Roberto Santi (folla del ghetto, Guardie Imperiali), Violetta Chiarini, Gianfranco Mari (Solisti del coro) - **Ente:** XXXII Maggio Musicale Fiorentino - **Prima:** 10 giugno.

GENOVA

TEATRO DUSE — **Il vento sotto la porta** di C. Marcello Rietmann (due tempi) - **Regia:** Pietro Privitera - **Scena** (bozzetto): Umberto Bertacca - **Musiche:** Franca Mazzola - **Aiuto regia:** Maria Falcone - **Interpreti:** Marisa Mantovani (Lucia), Ginella Bertacchi (Giovanna), Elio Jotta (Andrea), Enrico Baroni (Fabio), Torivio Travaglini (il giocatore), Fausta Molinari (Adele), Viviana Toniolo (la cliente), Umberto Cristofari, Maria Grassi, Mario Falcone (inquilini) - **Ente:** Teatro Stabile di Bolzano - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Bolzano » - **Prima:** 2 maggio.

TEATRO DUSE — **La Promessa** di Aleksej Arbuzov (tre tempi) - **trad.:** Gerardo Guerrieri - **Regia:** Valerio Zurlini - **Aiuto regia:** Ezio Busso - **Scene:** Franco Zeffirelli - **Costumi:** Christine Edzard - **Musiche:** Bruno Nicolai - **Interpreti:** Giulio Brogi (Marat), Annamaria Guarnieri (Lika), Giancarlo Giannini (Leonidik) - **Ente:** Sist - **Compagnia:** « Compagnia Italiana di Prosa » - **Prima:** 14 maggio.

TEATRO ITALSIDER — **La Commedia Cauteriaria** di Antonio Barzizza, Enea Silvio Piccolomini, Ugolino Pisani, Pier Paolo Vergerio (due tempi; **trad.:** Erminia Artèse; **adatt.:** Marco Parodi) - **Regia:** Marco Parodi - **Scene:** Emanuele Luzzati - **Costumi:** Giancarlo Bignardi - **Musiche:** Vincent Torre - **Aiuto regia:** Mara Fazio - **Interpreti:** Bruno Portesan (il Prete Auleardo), Egidio Gola (Cavichiolo), Rachele Ghersi (Scintilla, sua moglie), Mario Mancini (Paolo, studente), Valeriano Gialli (Erote, parassita), Anna Nicora (Filognia, amante di Paolo), Bruno Cainelli (Callisto), Ines Tocci Marchini (Cliofa), Tullia Piredda (Cantara), Bruno Cainelli (Gobio), Arcangelo Lobosco (Zabino) - **Ente:** Italsider - **Compagnia:** « Italsider » - **Prima:** 6 giugno.

MILANO

PICCOLO TEATRO — **Theater of War** (un tempo: « Doppia storia di un re », « Johnny torna a casa marciando », « Ripetizione ») - **Regia:** Peter Schumann - **Prima:** 5 maggio.
V. altri dati in **Bianco e Nero** n. 5/6, 1969.

POLITECNICO — **The Cry of the People for Meat** (un tempo: « Le Parabole », « Il Vecchio Testamento », « L'ira di Erode », « Le signore in grigio », « Crucifissione ») - **Regia:** Peter Schumann - **Prima:** 7 maggio.
V. altri dati in **Bianco e Nero** n. 5/6, 1969.

TEATRO S. MARCO — **Il Tacchino** di Slawomir Mrozek (due tempi) - **trad.:** Riccardo Landau - **Regia:** Mario Ventura - **Interpreti:** Annamaria Lisi (Laura), Fulvio Ricciardi (Rodolfo), Mario Ventura (il Poeta), Costantino Carozza (il Capitano), Bruno Vilar (il Duca), Giorgio Caldarelli (l'eremita) - **Compagnia:** « I Sorci del Teatro » - **Prima:** 7 maggio.

TEATRO S. ERASMO — **Processione** di Luigi Chiarelli, **Ponzio nel bosco** di Pinina Garavaglia, **La Colpa** di Alberto Atzori (tre tempi) - **Regia:** Luigi Chiarelli, Pinina Garavaglia, Alberto Atzori - **Scene:** Luigi Chiarelli, Giuseppe Calzolari - **Musiche:** Gianni Orlandi - **Interpreti:** Mariangela Maggi, Olga Re, Francesco Marsico, Anna Maestri, Alberto Atzori, Roberto Ciapparelli, Daniela Conti, Gabriella Bianchini, Pia Rivetti, Luca Torraca, Pinina Garavaglia, Pino Labano Susa, Joe Red, Aldo Fioravanti, Roberto Cristini, Andrea Bianchi, Claudio Stella, Roberto Prendolini, Anna Salarni, Franco Formica, Nanni Saibene, Ennio Orazi. Juan Antonio Enrico Segrè, Luigi Chiarelli, Angelo Veronelli - **Ente:** Famiglia Artistica Milanese, Gi Liceum - **Compagnia** « G. Liceum » - **Prima:** 8 maggio.

TEATRO MANZONI — **Il Signore va a caccia** di Georges Feydeau (tre tempi) - **trad.:** Umberto Ciappetti - **Regia:** Mario Landi - **Prima:** 10 maggio.
V. altri dati in **Bianco e Nero** n. 3/4, 1969.

TEATRO S. ERASMO — **Da zero nel vuoto, Ultima partenza, Tre sere solo** di Cristina Gastel (tre tempi) - **Regia:** Cristina Gastel - **Scene e Costumi:** Eugenia Martinenghi - **Aiuto scenografo:** Lorenza Sibilia - **Interpreti:** per « Zero nel vuoto » Luca Torraca (Lui), Carla Gasparini (Lei), Alessandro Quasimodo (il signore); per « Ultima partenza » Alessandro Quasimodo (Lui), Olga Re (Lei), Luigi Salamina (il fratello); per « Tre sere solo » Carla Gasparini (Madre), Luca Toracca (Figlio), Anna Salerni (Vecchia), Nanni Saibene (Vecchio), Giovanni Gastel (Bambino), Nicoletta Gattamelati (Bambina) - **Compagnia:** « Gruppo Esperimento 1 » - **Prima:** 13 maggio.

TEATRO UOMO — **Confronto 1: Cavalcata a mare** e **Il Brasile** di J. M. Synge e R. Wilcock (due tempi) - **Regia:** Pier Luigi Pieralli - **Interpreti:** Vittoria Damiani, Morena Pini, Graziana Riccetti, Am-

bretta Miniati, Ugo Chiti, Vincenzo Versari, Paolo Ignesti, Rosella Bechi - **Compagnia:** « Ouroboros » - **Prima:** 15 maggio.

TEATRO UOMO — **L'Urgo** di Gianni Rossi, Antonio Agriesti, Giorgio Dalla Villa (un tempo) - **Regia:** di gruppo - **Interpreti:** Gianni Rossi, Antonio Agriesti, Giorgio Dalla Villa - **Compagnia:** « CTH » - **Prima:** 22 maggio.

TEATRO MANZONI — **L'Amore e La Guerra** di Filippo Crivelli e Achille Millo (due tempi) - **Regia:** Filippo Crivelli - **Prima:** 28 maggio.

V. altri dati in **Bianco e Nero** n. 3/4, 1969.

TEATRO S. BABILA — **La Promessa** di Aleksej Arbuzov (tre tempi) - **trad.:** Gerardo Guerrieri - **Regia:** Valerio Zurlini - **Prima:** 3 giugno.

V. altri dati più sopra, in **Teatro Duse, Genova.**

TEATRO GEROLAMO — **I Babbiferi** di Amendola e Corbucci (due tempi) - **Regia:** Amendola, Corbucci - **Piano:** Giovanni Del Giudice - **Interpreti:** Germy Folcini, Lucia Folli, Aldo Ralli, Elio Vellor, Vivionne - **Prima:** 10 giugno.

TEATRO S. MARCO — **Strip-Tease** di Slawomir Mrozek (un tempo) - **Regia:** Mario Mattia Giorgetti - **Musiche:** Folk Studio Singer - **Interpreti:** Mario Mattia Giorgetti (1° Signore), Sergio Masieri (2° Signore) - **Story-Board** (« La legge è uguale per tutti », « Le tavole imbandite », « Il torero », « Uomo 70 », « L'amica dell'uomo », « Arriva Anarchik ») di Gero (un tempo) - **Regia:** Mario Mattia Giorgetti - **Compagnia:** « La Compagnia Contemporanea » - **Prima:** 10 giugno.

TEATRO UOMO — **Ecco l'uomo; storie antiche come il mondo** di Luciano Bianchi Bosisio - **Regia:** Luciano Bianchi Bosisio - **Scene e Costumi:** Paola Orofino - **Luci e Suono:** Paolo Voi - **Direttore di Scena:** Umberto Cavallini - **Consulenza Tecnica:** Maurizio Scandellari - **Interpreti:** Anna Mortara (una donna), Mario Botturi (Gesù Cristo), Milton Viglino (il soldato), Paolo Salvi (l'uomo), Eleonora Palazzo (I ragazza), Luisa Ultre (II ragazza), Anna Mortara (III ragazza), A. Maria Ellero (IV ragazza), Paola Beltrame (la vedova), Antonio Pipia (il cronista), Paolo Salvi (Giuda Iscariota), Paola Beltrame (il Nunzio), A. Maria Ellero (la Madonna), Milton Viglino (un figlio), Eleonora Palazzo (una madre), Angela Consonni, Anneris Decò, Franco Fezzi, Luciano Lozar, Alberto Perazzi, Walter Pizzali, Maria Bianca Taveggia, Mario Voi, Pierluigi Voi (coro e popolo) - **Compagnia:** « Gruppo Teatrale Milano » - **Prima:** 12 giugno.

PICCOLO TEATRO — **Il Precettore** di R. Lenz (due tempi) - **adatt.:** da **Rofmeister** di Bertolt Brecht; **trad.:** Roberto Guicciardini - **Regia:** Roberto Guicciardini - **Scena e Costumi:** Lorenzo Ghiglia - **Supervisione musicale:** Alfredo Guidi - **Aiuto regia:** Alessandro Giupponi - **Interpreti:** Francesca Benedetti (Madame Von Berg), Carla Cas-

sola (Lisa-Anna), Massimo Castri (Consigliere Von Gerg), Giselda Castrini (Giustina Von Berg), Dino Desiata (Bollwerk), Marco Gagliardo (Leopoldo Von Berg), Virginio Gazzolo (Precettore Lauffer), Edoardo Florio (Maggiore Von Berg), Tullio Valli (Venceslao), Norma Martelli (Luisa-Sofia), Renato Montanari (Pastore Lauffer-Servo), Giancarlo Palermo (Conte Wermuth), Antonio Piovanelli (Fritz Von Berg), Alberto Rossati (Poetus), Laura Manncchi (Affittacamere-Adelaide) - **Ente:** A.T.E.R., Teatro Stabile di Bologna, Teatro Regio di Parma - **Compagnia:** « Comunità Teatrale Emilia Romagna » - **Prima:** 12 giugno.

TEATRO S. MARCO — **La donna con lo specchio, In cerca di lavoro, Serva** (ha sostituito **Matrimonio)** di Dinos Taxiarchis (tre tempi) - **trad.:** Dimitri Markis - **Regia:** Dinos Taxiarchis - **Interpreti:** per « La donna con lo specchio » Elli Zoulovits; per « In cerca di lavoro » Dinos Taxiarchis; per « Serva » Elli Zoulovits - **Compagnia:** « Il Teatro dell'Uno di Atene » - **Prima:** 25 giugno.

TEATRO NUOVO — **I tre topi grigi** di Agata Christie (due tempi) - **Regia:** Elio Jotta - **Scene:** Nevio Genovesi - **Interpreti:** Elena Pantano (Signora Casbey), Pierino Dotti (un poliziotto), Alba Petrone (Mollie Ralston), Paride Calonghi (Giles Ralston), Eduardo Borioli (Cristopher Wren), Rina Centa (signora Boyle), Nino Besozzi (Maggiore Metcalf), Carla Castelli (signorina Casewell), Guido Verdiani (signor Parravicini), Elio Jotta (Sergente Trotter) - **Compagnia:** « Compagnia Spettacoli Gialli » - **Prima:** 26 giugno.

RAPALLO

SALONE DEL MUNICIPIO — **L'uomo dalle capriole sull'erba** di Tullio Piscopo (due tempi) - **Regia:** Mario Forella - **Scenografia:** Eros D'Adda - **Musiche:** Franco Martini - **Luci:** Gianni Ferri - **Interpreti:** Piergiovanni Casareto (Tonino), Gino Porta (Silvano), Fabrizia Castagnoli (Lauretta), Marcello Rocchi (Signor Jurex), Sergio Barbieri (Signor Martius), Giorgio Pedemonte (Signor Jupiter), Egidio Moruzze (Signor Aureum), Renata Ferrero (Signora Minerva), Maria Lanzavecchia (Signora Junius), Marisa Fugali (Marina), Marcello Salani (Luca), Umberto Marchese (I Guardia), Eraldo Lanzavecchia (II Guardia) - **Compagnia:** « Il Leggio » - **Prima:** 3 maggio.

ROMA

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA — **La Gallinella** di S. J. Witkiewiecz (tre tempi) - **Regia:** Tadeusz Kantor - **Interpreti:** Stanislaw Cronkowski (il padre, Adalberto Walpor, ex capitano di marina), Tadeusz Kwinta (Edoardo Walpor, suo figlio), Maria Stangret (Taddeo, il Bambino), Zbigniew Bednarczyk (Lady, Principessa Alice di Nevermore), Mira Rychlicka (Gallinella, Elisabetta Flake-Prawczka, persona di origine ignota), Stanislaw Rychlicki (Riccardo di Korbowa-Korbowki, ruffiano), Leslaw Janicki (Efemer Typowicz,

ebreo), Waclaw Janicki (Isacco Wilmower, ebreo), Kazimierz Mikulski (Alfredo Ewader, ebreo), Zofia Kalinska, Barbara Kober, Anna Szimanska (ragazze), Jacek Stoklosa, Jerzy Beres (soldati), Stanislaw Balewicz, Jerzy Lau, Bohdan Grzybowicz (camerieri), Zofia Altendorf (la donna), Zdazslaw Lelek (le gambe) - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Cricotr di Cracovia » - **Prima:** 2 maggio.

TEATRO ARLECCHINO — **Faust '67** di Tommaso Landolfi (due tempi; « Premio Pirandello 1968 ») - **Regia:** Sandro Sequi - **Aiuto regia:** Vittorio Cerabino - **Luci:** Stefano Blasi - **Interpreti:** Tullio Valli (Nessuno), Maurizio Gueli (Regista), Alfredo Senarica (primo Attore), Angela Cavo (prima Attrice), Simone Mattioli (segretario del Despota), Alfredo Senarica (Despota), Mirella Gregori (prima Vecchia), Mirella Gregori (seconda Vecchia), Bruno Cattaneo (operatore del Casinò), Simone Mattioli (impiegato del Casinò), Luciana Negrini (Giovinetta Pallida), Alfredo Senarica (scrittore), Mirella Gregori (contessa), Bruno Cattaneo (sottosegretario), Simone Mattioli (giovane critico), Luciana Negrini (lavandaia), Angela Cavo (antica amante), Bruno Cattaneo (amico di nessuno), Alfredo Senarica (il pubblico), Wanna Pedretti (la Suggeritrice) - **Ente:** Teatro Stabile della Città di Roma - **Compagnia:** « Teatro Stabile della Città di Roma » - **Prima:** 3 maggio.

TEATRO SISTINA — **Berenice** di Racine (tre tempi) - **Regia:** Roger Planchon - **Scene e Costumi:** René Allio - **Interpreti:** Samy Frey (Titus, imperatore di Roma), Francine Berge (Bérénice, regina di Palestrina), Danis Manuel (Anthiocus, re di Comagène), Andre Cellier (Paulin, confidente di Titus), Gerard Guillaumat (Arsace, confidente di Anthiocus), Tatiana Moukhine (Phenice, confidente di Bérénice), Claude Lochy (Rutile, romano) - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Theatre de la Cité de Villeurbanne » - **Prima:** 4 maggio.

TEATRO QUIRINO — **L'Assoluto Naturale** di Goffredo Parise (due tempi) - **Regia:** Franco Enriquez - **Scene:** Emanuele Luzzati - **Costumi:** Gino Campov, Pia Rame - **Musiche:** Giancarlo Chiaramello - **Aiuto regia:** Alberto Gagnarli - **Interpreti:** Renzo Montagnani (l'uomo), Valeria Moriconi (la donna), Ireneo Petruzzi (Neanderthal), Silvana De Sanctis (madre), L. Palchetti (nonna), A. Belletti (bisnonna), M. T. Rini (trisavola) - **Compagnia:** « Compagnia dei Quattro » - **Prima:** 7 maggio.

TEATRO SISTINA — **Il racconto di Kasane** di Tsuruya Namboku (un tempo; dramma « kabuki ») - **Regia:** Yoshio Aoyama - **Scene:** David Hays - **Costumi:** Patrizia Zipprodt - **Luci:** John Gleason - **Interpreti:** Audree Norton, Joe Velez (Yoemon), Edmund Waterstreet (poliziotto), Andrew Vasnick (narratore), William Rhys, Corinne Broskett (lettori).
Il tabacco fa male di Anton Cechov (un tempo; **adatt.:** Bernard Bragg) - **Regia:** Alvin Epstein - **Costumi:** Fred Voelpel - **Interpreti:** Lou Fant (Nykhin), William Rhys (maestro di cerimonie).
Tyger! Tyger! And Other Burnings (un tempo; **adatt.:** Eric Malzkuhn) - **Regia:** John Hirsch - **Interpreti:** Bernard Bragg, Charles Corey,

Richard Kendall, Audree Norton, June Russi, Joe Velez, Edmund Waterstreet, William Rhys, Corinne Broskett.
Gianni Schicchi di P. Panara e Eric Malzkuhn (un tempo) - **Regia:** Joe Layton - **Scene e Costumi:** Fred Voelpel - **Luci:** John Gleason - **Aiuto regia:** Rhoda Levine - **Interpreti:** Bernard Bragg (Schicchi), Richard Kendall (Rinuccio), Edmund Walterstreet (Betto), Andrew Vasnick (Gherardo), Andree Norton (Nella), Morton Steinberg (Gherardino), Charles Corey (Simone), June Russi (Zita), Joe Velez (Marco), Mary Beth Miller (Ciesca), Linda Bove (Lauretta), Lou Fant (Spinelloccio), Lou Fant (Notaio), Dorothy Miles (Testimone), William Rhis, Corinne Breskett (lettori). - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « National Theater of the Deaf » - **Prima:** 7 maggio.

BAGAGLINO — **Anno 2000 e rotti** di Castellacci e Pingitore (due tempi) - **Regia:** Castellacci e Pingitore - **Prima:** 8 maggio.
V. altri dati in **Bianco e Nero** n. 5/6, 1969.

TEATRO SISTINA — **Hedda Gabler** di Henrik Ibsen (tre tempi) - **Regia:** Guy Hoffmann - **Scene:** Hugo Wuetrich - **Costumi:** François Barbeau - **Interpreti:** Marthe Thiery (zia Giulia), Rose Rey Duzil (Berthe), Hubert Noel (George Tesman), Yvette Brind'Amour (Hedda Gabler), François Faucher (Madame Elvsted), Guy Provos (Il Consigliere Brak), Benoit Girard (Eilert Lovborg) - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Le Theatre du Rideau Vert di Montreal » - **Prima:** 15 maggio.

TEATRO SISTINA — **5 giorni al porto** di Vico Faggi e Luigi Squarzina (due tempi) - **collab. ricerche** Edoardo Fadini - **Regia:** Luigi Squarzina - **Prima:** 17 maggio.
V. altri dati in **Bianco e Nero** n. 5/6, 1969.

TORDINONA — **Teologia della rivoluzione** di Mario Moretti e Giuseppe Vaccari (due tempi) - **Regia:** Vilda Ciurlo - **Musiche:** Franco Potenza - **Scena:** Enrico Sirello - **Interpreti:** Roberto Bonanni, Manfredi Frataccia, Manuele Morosini, Giacomo Ricci, Claudio Trionfi, Benedetta Valabrega, Paolo Todisco - **Prima:** 20 maggio.

TEATRO QUIRINO — **Mercadet l'Affarista** di Honoré de Balzac (due tempi) - **trad.:** Carlo Terron; **rid.:** Carlo Terron - **Regia:** Tino Buazzelli - **Scene:** Mischa Scandella - **Costumi:** Felicita Gabetti - **Musiche:** Romolo Grano - **Interpreti:** Tino Buazzelli (Augusto Mercadet), Gabriella Giacobbe (la signora Mercadet), Nicoletta Languasco (Giulia Mercadet), Renato Campese (Adolfo Minard), Felice Andreasi (Michonnin De La Brive), Roberto del Giudice (Mericourt), Roberto Paoletti (Bredief), Antonio Pavan (Berchut), Raffaele Giangrande (Verdelin), Attilio Corsini (Goulard), Werner Di Donato (Perquin), Bruno Alessandro (Violette), Pupo De Luca (Giustino), Luisa Bertorelli (Teresa), Leda Palma (Virginia) - **Compagnia:** « La Compagnia di Prosa » - **Prima:** 20 maggio.

TEATRO PARIOLI — **Song of the Lusitanian Bogey** di Peter Weiss (due tempi; **trad.:** Lee Baxandall) - **Regia:** Micheal A. Schultz - **Scene:**

Edward Burbridge - **Costumi:** Bernard Johnson - **Musica:** Coleridge, Taylor, Perkinson - **Coreografia:** Louis Jonhson - **Direttore Musicale:** Margaret Harris - **Musicisti:** Margaret Harris (Piano), Herb Bushler (Strumenti a corda), Harold Vick (Canne), Batteria (Warren Smith) - **Interpreti:** Samuel Blue Jr., Graham Brown, Norman Bush, Rosalind Cash, David Downing, Judyann Elder, Arthur French, William Joy, Francis Foster, Esther Rolle, Clarice Taylor, Mary Toussaint, Hattie Winston, Allie Woods - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Negro Ensemble Company » - **Prima:** 21 maggio.

TEATRO CORDINO — **Satiricchion** di Guasta, Ferri, Curatola (due tempi) - **Regia:** M. Barletta - **Piano:** Lillo - **Interpreti:** G. D'Angelo, T. Piazza, A. Pometti, O. Stracuzzi - **Prima:** 22 maggio.

TEATRO PARIOLI — **God Is A (Guess What?)** di Ray Mciver (un tempo) - **Regia:** Micheal Schultz - **Costumi:** Bernard Jonhson - **Scena:** Edward Burbridge - **Luci:** Marshall Williams - **Musica:** Coleridge, Taylor, Perkinson - **Direzione musicale:** Margaret Harris - **Interpreti:** La Compagnia (il Coro), Arthur French (Primo comico), David Downing (Secondo comico), Julius W. Harris (Jim), Samuel Blue Jr. (poliziotto), Clarice Taylor (Reba), William Jay (ragazzo), Frances Foster (la signora), Graham Brown (una voce), Allie Woods (un uomo), Judyann Elder (Primo Spauracchio Straordinario), Hattie Winston (Secondo Spauracchio Straordinario), Rosalind Cash (Terzo Spauracchio Straordinario), Esther Rolle (cannibale), Norman Bush (prete), Mary Toussaint (accolito), Graham Brown (Bla-Bla) - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Negro Ensemble Company » - **Prima:** 25 maggio.

TEATRO SISTINA — **Indiavolation** di Dino Verde e Bruno Broccoli (due tempi) - **Regia:** Don Lurio - **Prima:** 25 maggio.
V. altri dati in **Bianco e Nero** n. 3/4, 1969.

ALLA RINGHIERA — **Il Primo Spettacolo di Nonsenso in Italia** di Edmondo Torricella e Ruggero Iacobbi (due tempi) - **Regia:** Edmondo Torricella - **Interpreti:** E. Torricella, F. Buffa, V. Ciccocioppo, S. Martino, E. Mesiti, W. Piergentili - **Compagnia:** « Il Gruppo » - **Prima:** 25 maggio.

TEATRO ELISEO — **La promessa** di Aleksej Arbuzov (tre tempi) - **trad.** Gerardo Guerrieri) - **Regia:** Valerio Zurlini - **Prima:** 26 maggio.
V. altri dati più sopra, in **Teatro Duse**, Genova.

TEATRO DEI SATIRI — **Una purga per Bebè** di Georges Feydeau (due tempi; **trad.:** Pier Benedetto Bertoli) - **Regia:** di gruppo - **Scena e Costumi:** Luca Bramanti - **Direttore di scena:** Maria Ludovica Tomasuolo - **Interpreti:** Silvio Fiore (Adeamo Chouilloux), Paolo Bonacelli (Bastiano Follavoine), Antonio Francioni (Orazio Truchet), Carlotta Barilli (Giulia Follavoine), Antonietta Carbonetti (Rosa), Elsa Vitale (Clara Chouilloux), Renato Barp (Toto Follavoine).
Un chiodo nella serratura di Anonimo (un tempo) - **Interpreti:** Renato Barpa, Antonietta Carbonetti, Antonio Francioni.
Compagnia: « La Compagnia del Porcospino 2 » - **Prima:** 30 maggio.

TEATRO CENTRALE — **Il Precettore** di R. Lenz (due tempi) - **adatt.:** da **Rofmeister** di Bertolt Brecht; **trad.:** Roberto Guicciardini - **Regia:** Roberto Guicciardini - **Prima:** 2 giugno.
V. altri dati più sopra, in **Piccolo Teatro**, Milano.

TORINO

TEATRO CARIGNANO — **Il cambio della ruota** di Franco Parenti (due tempi; **adatt.:** da Bertolt Brecht; **trad.:** Emilio Castellani, Fedele d'Amico, Federico Federici, Roberto Fertonani, Franco Parenti) - **Regia:** Franco Parenti - **Musiche:** Hans Eisler, Kurt Weill - **Consulenza Musicale:** Franco Barbalonga - **Interpreti:** Benedetta Barzini, Donatella Ceccarello, Teodoro Corrà, Italo Dall'Orto, Pietro Formentini, Carlo Formigoni, Franco Parenti, Carla Tatò - **Prima:** 7 maggio.

TEATRO ALFIERI — **Theater of War** (un tempo: « Doppia storia di un re », « Johnny torna a casa marciando », « Ripetizione ») - **Regia:** Peter Shumann - **Prima:** 9 maggio.
V. altri dati in **Bianco e Nero** n. 5/6, 1969.

TEATRO ALFIERI — **Il racconto di Kasane** di Tsuruya Namboku (un tempo; dramma « kabuki ») - **Regia:** Yoshio Aoyama.
Il tabacco fa male di Anton Cechov (un tempo; **adatt.:** Bernard Bragg) - **Regia:** Alvin Epstein.
Tyger! Tyger And Other Burnings (un tempo; **adatt.:** Eric Malzkuhn) - **Regia:** John Hirsch.
Gianni Schicchi di P. Panara e Eric Malzkuhn (un tempo) - **Regia:** Joe Layton - **Prima:** 10 maggio.
V. altri dati più sopra, in **Teatro Sistina, Roma.**

VICENZA

TEATRO OLIMPICO — **Woyzeck** di Georg Büchner (un tempo; **trad.:** Ermes Scaramelli - **Regia:** Mina Mezzadri - **Elementi Scenici:** Pier Emilio Gabusi - **Musiche:** Giancarlo Facchinetti - **Costumi:** Mina Mezzadri - **Voce incisa:** Aldo Engheben - **Maestra di canto:** Marisa Bonomelli - **Aiuto regia:** Franco Amendolagine - **Interpreti:** Renato Borsoni (Woyzeck), Maria Teresa Giudici (Maria); Ermes Scaramelli (Capitano), Aldo Engheben (Dottore), Enza Giacomantonio (Margret), Ermes Scaramelli (1° artigiano), Giancarlo Germi (2° artigiano), Enza Giacomantonio (Kathe), Marisa Germano (nonna), Gianni Giancarlo (ebreo), Francangela Luterotti (bambina), Pier Emilio Gabusi (idiota) - **Ente:** L'Accademia Olimpica - **Compagnia:** « La Loggetta » - **Prima:** 31 maggio.

E' uscito il n. 196/197 di Filmcritica, mensile diretto da Edoardo Bruno.

Il fascicolo dedicato al IV Convegno sul Linguaggio (L'Estetica di Galvano della Volpe) pubblica gli Atti con introduzione di Armando Plebe che scrive:

« Il percorrere la linea dell'affermarsi di questa nuova ma-
« niera di considerare l'estetica attraverso lo studio di della
« Volpe permette, oggi più che in ogni altro modo, di compiere
« un bilancio positivo delle acquisizioni dell'estetica più recente ».

Seguono le relazioni di Ignazio Ambrogio (La ricerca teorico-letteraria di Galvano della Volpe); di Mario Rossi (Galvano della Volpe e il problema della storicizzazione dell'estetica); di Nicola Ciarletta (Traducibilità dell'opera poetica e interpretazione drammatica); e le comunicazioni di Roberto Alemanno, Edoardo Bruno, Nuccio Lodato, Luciano Mantelli, Angelo Moscariello, Giuseppe Prestipino, Gianni Puglisi, Umberto Silva, Renato Tomasino, Antimo Negri.

TERZO MONDO

rivista di studi, ricerche e documentazione
sui paesi afro-asiatici e latino-americani
diretta da UMBERTO MELOTTI

SOMMARIO ANNO II n. 4 luglio 1969

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE: via G.B. Morgagni 39 - 20129 Milano - tel. 269.041, un numero: L. 900; abbonamento annuo L. 3.500 ordinario; L. 10.000 sostenit.; offerta speciale: abbonamento 1969 + arretrati completi: L. 5.000. Versamenti sul conto corr. postale 3/56111 intestato a « Terzo Mondo ».

SUBSCRIPTION/ABONNEMENT/SUSCRIPCION: US $ 6 - le numero US $ 2.

Rivista del cinematografo

La Rivista del Cinematografo è stata fondata nel 1928 - Direttore: Ildo Avetta - Comitato di redazione: Claudio Sorgi (coordinatore), Ludovico Alessandrini, Vando Baghi, Giovan Battista Cavallaro, Ferruccio Fantone, Giacomo Gambetti, Ernesto G. Laura, Enzo Natta, Luigi Saitta - Redazione e Amministrazione: Via della Conciliazione, 2/c - 00193 ROMA - Telefoni: 561.775 - 564.132 - 564.607. Abbonamento annuo: L. 4.000 (estero L. 5.000); semestrale: L. 2.100, un numero: L. 400, arretrato: L. 500 - CCP 1/24909.

SOMMARIO DEL N. 6 (GIUGNO) 1969

SOMMARIO DEL 7/8-1969

continuazione dalla pagina IV di copertina

12•

SOMMARIO DEL 7/8-1969

il sommario
segue in III pagina di copertina

anno xxx - numero 7/8 - luglio-agosto 1969 - lire 1.000
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV